

Keivan Aghamohseni

# TANGO AUF DEM PERSISCHEN TEPPICH

Das Medium Schellackplatte  
im Kontext von Modernisierung  
und Nationalismus im Iran

Keivan Aghamohseni

Tango auf dem persischen Teppich

# **Center for World Music – Studies in Music**

herausgegeben von  
Raimund Vogels und Michael Fuhr

Band 2

Keivan Aghamohseni

## **Tango auf dem persischen Teppich** Das Medium Schellackplatte im Kontext von Modernisierung und Nationalismus im Iran

Zugl.: Hannover, Hochsch. für Musik, Theater und Medien, Diss. [2015]

**U**

Universitätsverlag Hildesheim  
Hildesheim

**g**

Georg Olms Verlag  
Hildesheim · Zürich · New York

**2017**

Keivan Aghamohseni

Tango auf dem persischen Teppich  
Das Medium Schellackplatte im Kontext von  
Modernisierung und Nationalismus im Iran



Universitätsverlag Hildesheim  
Hildesheim

Georg Olms Verlag  
Hildesheim · Zürich · New York

2017

Die Arbeit entstand in Zusammenarbeit von Georg Olms Verlag  
und Universitätsverlag der Stiftung Universität Hildesheim.

Das Werk ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung  
außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes  
ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig.

Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen,  
Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in  
elektronischen Systemen.

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation  
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten  
sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Dieser Band ist als Open Access-Angebot verfügbar  
<https://www.uni-hildesheim.de/bibliothek/universitaetsverlag-open-access>

DOI 10.18442/646

ISO 9706

Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier  
Redaktion und Satz: Mario Müller, Universitätsverlag Hildesheim

Umschlaggestaltung: Inga Günther, Hildesheim

Herstellung: Docupoint Magdeburg, 39179 Barleben

Printed in Germany

© Georg Olms Verlag AG, Hildesheim 2017

[www.olms.de](http://www.olms.de)

© Universitätsverlag Hildesheim, Hildesheim 2017

Alle Rechte vorbehalten

ISSN 2367-4547

ISBN 978-3-487-15548-7

# Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	9
2. Theoretische Überlegung zum Konzept des Musikarchivs	21
2.1 Archive und die Entwicklung der Disziplin Vergleichende Musikwissenschaft	21
2.2 Archiv und Musikethnologie	27
2.3 Ideelles und materielles Archiv	33
3. Die Produktion der Schellackschallplatten im Iran	43
3.1 Zwischen London und Baku: Die Schallplattenproduktion persischer Musik vor 1906	43
3.2 Die Schallplattenveröffentlichung von 1906 bis 1914	47
3.2.1 Die Aufnahmen von 1906: von Teheran bis Hannover	47
3.2.2 Die Aufnahmen von 1907: Die Entdeckung der Rechte	62
3.2.2.1 Die Diskographie der Aufnahmen	63
3.2.2.2 Rechtsstreit mit dem Organisator	64
3.2.3 Krach und Werden der Musikinstrumente: Die Aufnahmen von 1909 in London	67
3.2.4 Die Entdeckung der Frauen und die Aufnahmen von 1912	71
3.2.5 Die Aufnahmen von 1914: Kulturelle Wechselbeziehung zwischen Iran und dem Kaukasus	72
3.3 Die Schallplattenveröffentlichung von 1926 bis 1941	75
3.3.1 Die Aufnahmen von 1926: Startum und Weiblichkeit	77
3.3.2 Die Aufnahmen von 1927: Die Deutschen kommen	78
3.3.2.1 Die Aufnahmen von Odeon: Ein guter Start	80
3.3.2.2 Die Aufnahmen von «Polyphon»: Die Präsenz der weiblichen Instrumentalisten	81
3.3.3 Die Aufnahmen im Jahr 1928: Die Franzosen kommen	82
3.3.3.1 Die Aufnahmen von Pathe	82
3.3.3.2 Die Aufnahmen von Columbia	83
3.3.3.3 Die Aufnahmen von Grammophon	85
3.3.4 Die Aufnahmen von 1929: Der Schnittpunkt der Feinde	87
3.3.4.1 Die Aufnahmen von Grammophon	87
3.3.4.2 Die Aufnahmen von Polyphon	89
3.3.5 Die Aufnahmen von 1930: Die Amerikaner sind da!	89
3.3.5.1 Die Aufnahmen von Edison Bell	90

3.3.5.2 Die Aufnahmen von Baidaphon und Parlophon: Currywurst mit arabischem Brot	90
3.3.6 Die Aufnahmen von 1933: Abgesang!	92
3.3.6.1 Die Aufnahmen von Columbia	92
3.3.6.2 Die Aufnahmen von Grammophon	93
3.3.7 Die Aufnahmen von Sodwa im Jahr 1936	94
3.3.8 «When I was in Berlin»: Die Aufnahmen von Odeon im Jahr 1937	95
3.3.9 Die Aufnahmen von Neayem Record und Sodwa in 1939	96
3.4 Die Schallplattenveröffentlichung von 1941 bis 1960	97
3.4.1 Die Aufnahmen von «Young Iran» im Jahr 1945	98
3.4.2 Delbar Records, Nawaye Iran und Teheran in 1946: Aufnahmen mit Masala Geschmack	99
3.4.3 Die Aufnahmen von Columbia, Odeon und His Masters Voice im Jahr 1947	100
3.4.4 «Jamshid Records»: Tango in New York im Jahr 1948	102
3.4.5 Aneignungsprozess in der Musikindustrie des Iran: Die Aufnahmen von Royal, Musical Records und Shaherzad	102
4. Die kulturpolitische Bedeutung der Schallplatte während der Herrschaftszeit von Pahlavi I	105
4.1 Die Kulturpolitik während der Dynastie Pahlavi I	107
4.1.1 Die kulturellen Einrichtungen in Pahlavi I	109
4.1.2 Analytische Untersuchung der kulturellen Gesetze und Regelungen in der Zeit von Pahlavi I	116
4.1.2.1 Die Einsetzung des persischen Kalenders statt des arabischen Kalenders	117
4.1.2.2 Identitätsgesetz	117
4.1.2.3 Die Reform der iranischen Rechtsordnung	117
4.1.2.4 Die Abschaffung der traditionellen iranischen Kleidung	118
4.1.2.5 Die Bewahrung des Kulturerbes	118
4.1.2.6 Die Abschaffung der islamischen Verschleierung	118
4.1.3 Die Musik innerhalb der Kulturpolitik in Pahlavi I: Wechselspiel zwischen Modernisierungsbestrebungen und dem nationalen Propagandamittel	119
4.2 Die Stellung der Schallplatte in der Kulturpolitik von Pahlavi I	129
4.2.1 Die Regelung der Aufnahme von Schallplatten im Iran	129
4.2.2 Die Regelung für die Zulassung von Schallplatten	131
4.2.3 Die Schallplatten und das Pressegesetz	134
4.2.4 Die Schallplatte als nationales Propagandamittel	136

5. Von Dastgah bis Tango: Die Schallplatte und der musikalische Wandel in den Musikszenen des Iran	141
5.1 Einführung in die klassische iranische Musik	142
5.2 Die Rolle der Schallplatte in der Globalisierung der iranischen Musik	152
6. Neue Partizipationsmöglichkeiten für Frauen am iranischen Musikleben durch die Produktion und Rezeption von Schallplatten	169
6.1 Das Musikleben der iranischen Musikerinnen an der Jahrhundertwende 1900	170
6.1.1 Musikerinnen der Motrebi-Musik	170
6.1.2 Sängerinnen im religiösen Gesang	171
6.2 Die erste Aufnahme von iranischen Sängerinnen	173
6.2.1 Der gesellschaftliche Kontext der Frauenaufnahmen	173
6.2.2 Die neue Rolle der Frauen anhand der Diskographie	175
6.2.3 Politische Implikationen der Aufnahmen	178
6.3 Die medialen Transformationen im Musikleben der Frauen im Zuge der Modernisierung unter Pahlavi I	184
6.3.1 Der Wandel der musikalischen Bildung der Frauen	185
6.3.2 Die Teilnahme der Frauen an der Schallplattenproduktion in Pahlavi I	193
6.3.3 Frauen auf der Bühne: öffentliche Konzerte als Spannungsfeld zwischen Modernisierung und Tradition	203
6.3.3.1 Eine biographische Skizze der Sängerin Qamar al-Moluk Vaziri	204
6.3.3.2 Die politischen und gesellschaftlichen Implikationen der Werke von Qamar al-Moluk Vaziri	208
7. Die ethnischen und religiösen Minderheiten im Wechselspiel zwischen Kulturpolitik und Aufnahmeindustrie	213
7.1 Die Schallplatte und religiöse Minderheiten im Iran	215
7.2 Die ethnische Vielfalt bei den Aufnahmen	230
8. Die Rezeption der Schallplatte in der iranischen Gesellschaft	243
8.1 Die Rezeption der Schallplatte während der Herrschaftszeit von Pahlavi I	243
8.2 Die Bedeutung der Schallplatten für die Musikpraxis der «klassischen iranischen Musik» seit 1960	252
8.2.1 Die Gründung von Markaze Hefz wa Esha'e musiqi Irani (Zentrum zum Schutz und zur Verbreitung iranischer Musik)	254



8.2.1.1 Der erste Abschnitt: 1969–1973	257
8.2.1.2 Der zweite Abschnitt: 1973–1979	258
8.2.1.3 Der dritte Abschnitt: 1979–2000	260
8.2.1.4 Der vierte Abschnitt: 2000–2005	262
8.2.2 Die Schallplatte und derzeitige Musikpraxis im Iran	264
8.2.2.1 Goruhe Sepehr	265
8.2.2.2 Goruhe Baz-Saziye Sheyda	268
9. Fazit	275
Anhang	279
1. Bibliographie	279
2. Tabellenverzeichnis	287
3. Zusammenfassung	289
4. Summary	291

# 1. Einleitung

Die Forschungsfelder Musikindustrie und Musikethnologie<sup>1</sup> sind zwei zentrale Aspekte dieser Arbeit, wobei die beiden Begriffe historisch gesehen eng miteinander verbunden sind. Einleitend wird dies genauer untersucht. Dabei wird bezüglich des Forschungsfeldes Musikindustrie die Schallplattenproduktion im Iran analysiert. Die Untersuchung der Transformation des Musiklebens einer Region ist dabei dem Forschungsfeld der Musikethnologie zuzuordnen. Die Beziehung zwischen der Schallplattenproduktion und dem Musikleben im Iran ist zentraler Forschungsgegenstand dieser Arbeit.

Die Musikindustrie und die Musikethnologie finden ihre Anfänge zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Stephen Cottrell stellte die Frage, ob man Musikethnologie selbst als Musikindustrie betrachten kann:

«Finally, it asks whether ethnomusicology can itself be considered a music industry.»

Trotz der unterschiedlichen hinter den Forschungsdisziplinen stehenden Motivationen, leisten die Forschungsarbeiten beider Disziplinen einen Beitrag zur Bewahrung der unterschiedlichen Musiktraditionen der Welt. Aufnahmefirmen hatten grundsätzlich kommerzielle Interessen. Das für die Musikethnologie wichtige Anliegen, eine Musiktradition vor ihrem Verlust zu bewahren, gehörte dabei nicht zu der Priorität der Aufnahmefirmen:

«Unsurprisingly the motivating factor for these music industries was the potential profits that might be made from these recordings; the companies certainly did not see themselves as being involved in some altruistic act of cultural preservation.»<sup>2</sup>

Trotz einer inhaltlichen Ähnlichkeit der Aktivität der damaligen Musikethnologen und der Personen in der Musikindustrie, wurde die Aufnahmeindustrie in der Forschungstradition der früheren Musikethnologie, welche vergleichende Musikwissenschaft genannt wurde, teilweise vernachlässigt. Dies kann aus unterschiedlichen Perspektiven diskutiert werden. Obwohl durch die Aufnahmeindustrie einige Forschungsmaterialien für die Musikethnologie geschaffen wurden, positionieren sich viele Musikethnologen kritisch gegenüber der Aufnahmeindustrie. Ein zentraler Aspekt dieser

---

1 Musikethnologie und ethnomusicology werden als Synonym benutzt.

2 Cottrell, S. 10.

Kritik bestand darin, dass ihrer Ansicht nach die lokalen Musiker durch die Aufnahmefirmen ausgebeutet wurden. Stephen Cottrell schrieb hierzu:

«[...] Ethnomusicologists have been more critical of such activities: for example, when complaining of the media's un-recompensed exploitation of local musical practice.»<sup>3</sup>

Der andere Grund für diese Vernachlässigung könnte seinen Ursprung in den Ansichten der «Frankfurter Schule» haben. Theodor Adorno beispielsweise sah die Kulturindustrie als ein Instrument der Machteliten an, durch welches die Klassenverhältnisse in der Gesellschaft verschleiert wurden.<sup>4</sup> Unter diesen Umständen führte der in den 1960er und 70er Jahren vollzogene Methodenwechsel innerhalb der Musikethnologie, von der Musikanalyse zur teilnehmenden Beobachtung, jedoch nicht dazu, die Aufnahmeindustrie als einen legitimen Forschungsgegenstand anzuerkennen. Man begegnet zunächst in der Mitte der 1970er Jahre zwei Forschungen, die sich mit dem Thema Aufnahmeindustrie auseinandersetzten. Pekka Gronows Arbeit *Ethnic Music and Soviet Record Industry* (1975) und Ali Jihad Racys Dissertation *Musical change and commercial Recording in Egypt, 1904–1932* (1977) können als Pionierarbeiten auf diesem Feld angesehen werden.

Ab den 1980er Jahren gerieten unter dem Einfluss soziologischer Studien neue Forschungszweige in den Mittelpunkt des musikethnologischen Interesses. Diese neue Ausrichtung umfasste zum Beispiel urbane Studien sowie Musikrezeption, welche ebenfalls neue Methoden erforderlich machten. In der Mitte der 1980er Jahre entstand auch der Begriff World Music, in dem die Aufnahmeindustrie eine zentrale Rolle spielt. Man könnte hier aus der musikethnologischen Perspektive einige Fragen bezüglich der Transmission traditioneller Musik, der Globalisierung usw. stellen.

«Ethnomusicologists have become increasingly interested in, for example, how local and regional practices have intersected with transnational corporate priorities, how musicians have appropriated both westernized musical forms and recording technology and put them to the service of their own creative needs, and how they have gone on to develop their own music industries that may or may not intersect with those run from head offices in New York or Tokyo.»<sup>5</sup>

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass sich die Aufnahmeindustrie ab dem Ende der 1980er Jahre als ein Forschungsgegenstand in der Musikethnologie etabliert hat. Die von Peter Manuel verfassten Publikationen *Popu-*

3 Ebd., S. 4.

4 Vgl. Adorno, S. 309–314, vgl. Fuhr, S. 60.

5 Cottrell, S. 18.

*lar Music of the Non-western World* (1988) und *Cassette Culture. Popular music and Technology in North India* (1993), gelten als Pionierarbeiten innerhalb dieser neuen Forschungsrichtung. In den 1990er Jahren stieg die Zahl der Forschungsarbeiten zu musikindustriellen Themen innerhalb der Musikethnologie rasant an.

Dennoch sind Schallplattenaufnahmen, welche als Vorläufer der Aufnahmeindustrie gelten, bisher eher vernachlässigt worden. Es gibt wenige Studien, die sich mit Schallplattenaufnahmen sowohl aus einer historischen, als auch aus einer musikethnologischen Perspektive beschäftigen. Gronow beschrieb diesen Mangel wie folgt:

«One of the problems is that the history of the gramophone in many parts of the world is still not adequately covered.»<sup>6</sup>

Die Arbeit von Pekka Gronow und Ilpo Sauno *An International History of the Recording Industry* (1998) ist die erste Publikation, die einen weltweiten Überblick bezüglich der Aufnahmeindustrie gibt. Im Vorwort heißt es:

«An international History of the Recording Industry is primarily written from the standpoint of cultural history. We are attempting to show how the development of music and technology has together created a new medium, the gramophone record, which has gradually become a leading force in the development of twentieth-century music.»<sup>7</sup>

Um der Musikindustrie nachzugehen, kann man zwei Herangehensweisen unterscheiden:

- Diskographischer Ansatz
- Kulturwissenschaftlicher Ansatz

Der diskographische Ansatz berücksichtigt nur die Aufnahmen, losgelöst vom gesellschaftlichen Kontext, in dem die Aufnahmen realisiert wurden. Dieser Ansatz hat eine eher quantitative Aussagekraft. Die wichtigsten Fragestellungen sind dabei folgende:

- Wer hat die Aufnahmen organisiert?
- Wer war an den Aufnahmen beteiligt?
- Wer war der Tontechniker?
- Wo wurden die Aufnahmen vervielfältigt?
- Unter welchen Kriterien wurden die Aufnahmen katalogisiert?
- Wie wurde die Matrix-Nummer der Schallplatten bezeichnet?
- Wie oft wurden die Aufnahmen wieder gepresst?

6 Gronow, S. VIII.

7 Ebd.

Bei dem kulturwissenschaftlichen Ansatz hingegen, wird der gesellschaftlich-politische Kontext der Aufnahmen und deren Folgen für das Musikleben einer Gesellschaft, betont. Hier begegnet man eher einer qualitativen Forschung, welche jedoch ohne den diskographischen Ansatz kaum durchführbar ist. Der zweite Ansatz beruht auf den diskographischen Informationen und versucht, folgende Fragen zu beantworten:

- Was waren die Musikkonzepte?
- Was war das Musikverhalten?
- Wie wurden Musikkonzepte und Musikverhalten durch die Aufnahmeindustrie verändert?

Die neuen Fragestellungen der Musikethnologie in den 1980er Jahren bezüglich der Musikrezeption und den urbanen Studien zählen zu diesem zweiten Ansatz.

Die bisherigen Forschungen bezüglich der iranischen Schellackschallplatten basieren zumeist auf dem ersten Ansatz. Die Publikationen von Michael Kinnear<sup>8</sup>, Hasan Tabar<sup>9</sup>, Sasan Sepanta<sup>10</sup> sowie die Zeitschrift *Safheh Sangi* von Amir Mansour beziehen sich auf diesen Ansatz. Die vorliegende Doktorarbeit umfasst beide Ansätze. Zunächst werden die diskographischen Informationen bezüglich der iranischen Schellackschallplatten (78rpm) dargestellt. Anschließend werden die oben genannten kulturwissenschaftlichen Fragestellungen in den Blick genommen. Diese Arbeit konzentriert sich erstmalig neben dem diskographischen Ansatz auf die Beantwortung von Fragestellungen eines kulturwissenschaftlichen Ansatzes bezüglich der Produktion der iranischen Schellackschallplatte. Das Hauptziel der Arbeit ist, die Wechselbeziehung zwischen der Entstehung der Aufnahmeindustrie und dem Wandel des Musiklebens in der iranischen Gesellschaft darzustellen. Um dieses Ziel zu erreichen, stellt sich diese Arbeit die folgende zentrale Frage: Wie beeinflusste die Entstehung und die Verbreitung der Aufnahmeindustrie als ein Musikmedium die Musikszene im Iran?

Daran angeknüpft werden eine Reihe untergeordneter Leitfragen aufgeworfen:

- Wer wurde aufgenommen und wer nicht?
- Wer traf die Auswahl über die Musikstücke?
- Wie wurden die Schallplatten verbreitet?

---

8 Kinnear, 2000.

9 Tabar, 2005.

10 Sepanta, 1987.

- Welche Rechte hatten die aufgenommenen Musiker an den Aufnahmen?
- Welche ökonomisch-politische Bedeutung hatten die Aufnahmen für die Aufnahmefirmen?
- Wann wurden die iranischen Aufnahmefirmen gegründet?
- Welchen Stellenwert und welche Bedeutung hatte die Aufnahmeindustrie in der Kulturpolitik des Iran?
- Nahm die Politik Einfluss darauf, wer aufgenommen wurde?
- Wurde die Aufnahmeindustrie von der Kulturpolitik instrumentalisiert?
- Kamen mit der Schallplatte neue Klänge in die Musikszene des Iran?
- Wie begegneten diese neuen Klänge der mit der iranischen Musiktheorie verbundenen Musikpraxis, die als klassische iranische Musik bezeichnet wird?
- Welche Rolle spielte die Aufnahmeindustrie in der Globalisierung der iranischen Musik?
- Kann man anhand der Aufnahmeindustrie über «Glokalisierte Musik» in der Musikszene des Iran reden?
- Welche Folge hatte die Aufnahmeindustrie für die Geschlechterrolle in der Musikszene des Iran?
- Welchen Beitrag leistete die Aufnahmeindustrie in der Transformation des Musiklebens unterschiedlicher gesellschaftlicher Gruppen wie zum Beispiel ethnische und religiöse Minderheiten?
- Wie wurden die Aufnahmen durch das Publikum rezipiert?
- Kann man derzeit über die Rezeption der Schellackschallplatten in der iranischen Gesellschaft reden? Wenn ja, von welchen gesellschaftlichen Gruppen und wie?

Um die dargestellten kulturwissenschaftlichen Fragen bezüglich der vorliegenden Arbeit zu beantworten, ist es hilfreich den Fokus zunächst auf die diskographischen Forschungsfragen zu legen. Eine der besten Quellen, die man zur Beantwortung dieser Fragen einsetzen kann, ist die Sammlung der Schellackschallplatten selbst. Durch diese Sammlung kann man direkt mit den Aufnahmen in Kontakt kommen. Durch diesen direkten Kontakt können einige Informationen gewonnen werden, die eventuell in schriftlichen Quellen bezüglich der Schellackschallplatten übersehen worden sind.

Einen Zugang zu den vorhandenen Archiven der iranischen Schellackschallplatten zu bekommen, gilt jedoch als grundsätzliche Herausforderung. Laut den vorhandenen Statistiken wurden circa 5600 Schallplattenseiten zwischen 1900 und 1960 sowohl im Iran als auch im Ausland über

die Musik des Iran aufgenommen. Eine solch große Sammlung war aber im Laufe des 20. Jahrhunderts für die Kulturpolitik nicht attraktiv gewesen. Zunächst versuchten die nicht-staatlichen Institutionen diese Sammlung für die Öffentlichkeit zugänglich machen. An dieser Stelle war die Rolle zweier iranischer Musikverlage – Mahoor und Awaye Mehrbani – wichtig. Der Mahoor-Verlag wurde im Jahr 1987 gegründet. Im September 1999 veröffentlichte er das Album *Awazhaye Eqbal Azar* (Die Gesänge von Eqbal Azar). Abolhasan Eqbal Azar (1870–1971) war ein Sänger, der am Ende der Qadscharenzeit auftrat und dessen Stimme zum ersten Mal im Jahr 1914 bei einer Aufnahmeserie in Teflis aufgenommen wurde. Der Mahoor-Verlag hat unter seinen Veröffentlichungen eine besondere Kategorie «Gandjineye Musiqi» (Musik-schätze), welche aus den Aufnahmen der Schellackschallplatten, alten Aufnahmen im Radio und einigen Privataufnahmen besteht. 44 Alben wurden in dieser Kategorie zwischen 1999 und 2014 veröffentlicht. Der nächste Verlag Awaye Mehrbani wurde im Jahr 2001 etabliert. Als zwei seiner wichtigsten Ziele nannte der Verlag, die Veröffentlichung der auf den Forschungen basierenden Musikalben und den Aufbau eines Archivs von Schellackschallplatten iranischer Musik. Die Wiederveröffentlichung der Schellackaufnahmen wurde in Kooperation mit dem Privatsammler Amir Mansour realisiert. Er fing in der Mitte der 1990er Jahre an, die Schallplatten zu sammeln. Er war kein Musiker, sondern ein Maschinenbauingenieur und berichtete über sein Interesse für die Schallplatten folgendes:

«Ich interessierte mich sowohl für Geschichte als auch für Kunstgeschichte. Eine der bemerkenswerten Epochen für mich war die Herrschaftszeit der Qadscharendynastie, worüber ich viel gelesen hatte. Als ich jung war, habe ich auch hobbymäßig einige Vinylplatten aus den 70ern gesammelt. In der Mitte der 90er Jahre bin ich auf dem Teheraner Flohmarkt zufällig auf eine Schellackplattensammlung gestoßen, die aus circa 40 Schallplatten bestand. Die meisten waren von dem Label Polyphon und ich entdeckte die Namen neuer Musiker, die ich bisher in keinen Geschichtsbüchern gelesen hatte. Ich war so fasziniert und beeindruckt, dass ich die ganze Sammlung kaufte. Ich hatte das Gefühl, dass sich durch diese Sammlung meine zwei Interessen Kunstgeschichte und Schallplatte verbinden ließen. Ich bin nach und nach zu dieser Ansicht gekommen, dass die Schallplatte selbst ein historisches Dokument ist [...].»<sup>11</sup>

Infolge der Zusammenarbeit mit Amir Mansour veröffentlichte Awaye Mehrbani viele Alben, welche die Aufnahmen der iranischen Musik auf Schellackschallplatte enthalten. Die Idee des Aufbaus eines Musikarchivs

---

11 Interview mit Amir Mansour.

von Schellackschallplatten konnte nicht durch Away Mehrbani realisiert werden. Dies kam erst im Jahr 2011 zustande, als das Musikmuseum des Iran die Sammlung von Amir Mansour, bestehend aus circa 4000 Schellackschallplatten, erwarb. Das im Jahr 2009 gegründete Musikmuseum des Iran hatte ein Archiv, welches zunächst mit einer Sammlung bestehend aus 5000 Tonbändern, eingerichtet wurde. Diese Sammlung wurde von Golschan Ebrahimi, einem Sammler, gekauft. Sie besteht inhaltlich aus alter Musik, Radiosendungen, Privataufnahmen und einigen Schellackschallplattenaufnahmen. Das Klangarchiv des Musikmuseums Iran gilt als das erste öffentliche Musikarchiv im Iran nach der islamischen Revolution im Jahre 1979. Der Erwerb der Sammlung von Amir Mansour durch das Musikmuseum des Iran kann als ein Wendepunkt in der Geschichte der Aufnahmeindustrie im Iran betrachtet werden. Durch meine Bemühungen schlossen das Musikmuseum des Iran und das Center for World Music Universität Hildesheim einen Vertrag, der zur Digitalisierung und der Sacherschließung der gesamten Sammlung nach dem Standard der IASA (International Association of Sound and Audiovisual Archives) und des Gemeinsamen Bibliotheks-Verbunds (GBV) führte. Diese Arbeiten, an denen ich beteiligt war, wurden durch das Auswärtige Amt und die Stiftung Niedersachsen zwischen 2012 und 2015 finanziert.

Im zweiten Kapitel wird die grundlegende Frage nach der Bedeutung eines Archivs aus musikethnologischer Perspektive untersucht. Die Schlüsselrolle des Klangarchivs des Musikmuseums Iran führte mich zu dieser Frage. Die Publikation von Michel Foucault *Archäologie des Wissens* ist zur Beantwortung dieser Frage von Bedeutung. Laut den Ansichten von Foucault sind nicht nur die Schallplatten an sich Bestandteil eines Archivs, sondern dazugehörige musikbezogene Konzepte und die damit verbundenen musikbezogenen Verhaltensweisen, in diesem speziellen Fall der iranischen Gesellschaft, Bestandteile eines Archives. Um den Fragestellungen dieser Arbeit nachzugehen, wird die Bedeutung eines Archivs aus diesen beiden Perspektiven betrachtet.

Im dritten Kapitel werden die Aufnahmen aus diskographischer Perspektive vorgestellt. Die Datenbank des Klangarchivs des Musikmuseums des Iran sowie das Journal *Safheh Sangi*, welches durch den Sammler Amir Mansour veröffentlicht wurde, sind die zentralen Quellen, auf die sich das Kapitel bezieht. Die erste Aufnahmeserie im Iran wurde im Jahr 1906 realisiert. Vorher aber wurden zwischen 1899 und 1905 wenige Aufnahmen bezüglich der Musik des Iran in London und im Kaukasus durchgeführt. Zwischen 1906 und 1947 kamen 30 Aufnahmeserien von jeweils 20 bis 200



Einzelaufnahmen über die Musik des Iran sowohl im Inland als auch im Ausland zustande. Drei iranische Firmen wurden im Jahr 1947 gegründet, die bis 1960 Musik des Iran auf Schellackschallplatten veröffentlichten. Insgesamt wurden die Schellackschallplatten zwischen 1899 und 1960 über Musik des Iran aufgenommen. Man kann diesen 60-jährigen Zeitraum in verschiedene Perioden einteilen. Zwischen 1906 und 1914 wurden 941 Schallplattenseiten jeweils nur einseitig gepresst.<sup>12</sup> Damals herrschte die Qadscharen-Dynastie im Iran, und die iranische Gesellschaft erfuhr in diesem Zeitraum infolge der Konstitutionellen Revolution (1906) einen politischen Wandel, dessen Einfluss auf das Musikleben der iranischen Gesellschaft in dieser Arbeit untersucht wird. Der erste Weltkrieg setzte die Aufnahmetätigkeiten aus. Im Jahr 1926 begann mit der Aufnahmeserie der Firma Grammophon eine neue Phase in der Aufnahmeindustrie des Iran. Diese Phase begann in einer Zeit des politischen Umbruchs, infolgedessen die Dynastie Pahlavi im Jahr 1925 gegründet wurde. Die Aufnahmeserien wurden in dieser Phase bis zum Jahr 1939 fortgesetzt. Insgesamt wurden 2450 Schallplattenseiten zwischen 1926 und 1939 aufgenommen.<sup>13</sup> Diese Aufnahmen wurden in der Herrschaftszeit von Pahlavi I (1925–1941) realisiert. Die Aufnahmetätigkeiten setzten zwischen 1939 und 1945 aus, was eventuell mit dem Beginn des zweiten Weltkrieges zu tun hatte. Die letzte Phase der Schellackschallplattenaufnahmen bezieht sich auf den Zeitraum zwischen 1945 und 1960, in der 2350 Schallplatten aufgenommen wurden<sup>14</sup>. Die Phase war in der Herrschaftszeit von Pahlavi II (1941–1979). Das dritte Kapitel gibt einen Überblick über die verschiedenen Aufnahmeserien. Dabei ist anzumerken, dass in Bezug auf einige Aufnahmeserien die Daten nicht vollständig sind. Hinsichtlich der erwähnten statistischen Angaben wurden die meisten Aufnahmen in der Herrschaftszeit von Pahlavi I realisiert, in der 2450 Schallplattenseiten aufgenommen. Dieser Sachverhalt hat seinen Ursprung in der gesellschaftlich-politischen Lage des Iran in der Herrschaftszeit von Pahlavi I. Außerdem nahm die Zahl der aus dem Ausland importierten Schallplatten in dieser Zeit zu. Die Tatsache, dass ein nationaler Radiosender zunächst im Jahr 1940 im Iran gegründet wurde, führte dazu, dass sich die Schallplatte als das wesentliche auditive Massenmedium zwischen 1926 und 1940 etablierte. Deswegen wird die Herrschaftszeit von Pahlavi I eine zentrale Rolle in der Sozialanalyse des Stellenwerts der Schellackschallplatte im Iran spielen.

---

12 Vgl. Mansour, 2009, S. 34.

13 Vgl. ebd., S. 35.

14 Vgl. ebd.

Aufgrund der Wichtigkeit der Herrschaftszeit von Pahlavi I wird im vierten Kapitel die Beziehung zwischen Kulturpolitik und Schallplattenproduktion dargestellt. Die Untersuchung der Literatur bezüglich der Pahlavi-Dynastie ist zu diesem Zweck hilfreich. Eine bedeutende Quelle ist *Dowlat va Farhang dar Iran*<sup>15</sup>, in der die Kulturpolitik während der Herrschaftszeit von Pahlavi I und II (1925–1979) analysiert wird. Außerdem habe ich ein Dokument über die Einführung der Schallplatten in den Iran in der iranischen Nationalbibliothek gefunden, welches zum ersten Mal in dieser Arbeit zitiert wird. Zunächst werden die wichtigen kulturellen Einrichtungen dieser Zeit vorgestellt. Anschließend werden die wichtigsten kulturellen Regelungen und Gesetze erläutert. Darauf aufbauend wird der Blick auf die Schallplatte gelenkt und die Regelungen bezüglich der Schallplattenaufnahme und Schallplatteneinfuhr untersucht. Abschließend beschäftigt sich die Arbeit mit der politischen Instrumentalisierung der Schallplatte durch das iranische Regime.

Im fünften Kapitel ist die Globalisierung der Musikszene des Iran anhand der Aufnahmeindustrie der zentrale Gegenstand. Globalisierung wird hier als internationaler Austauschprozess verstanden. Die Globalisierung der Musikszene des Iran wird am Beispiel der klassischen iranischen Musik analysiert. Dabei werden zunächst die Schlüsselbegriffe der iranischen Musiktheorie wie *Maqam*, *Dastgah* und *Radif* erläutert. Anschließend wird untersucht, welche musikalischen Wechselbeziehungen sich zwischen der klassischen iranischen Musik und den Musikgattungen, die mit dem Aufkommen der Aufnahmeindustrie im Iran verbreitet wurden, ergeben haben. Als ein Beispiel wird speziell auf den Tango eingegangen. Bei der Einführung in die klassische iranische Musiktheorie werden sowohl englische, deutsche als auch persische Quellen verwendet. Zur Erklärung der Globalisierung der Musikszene des Iran anhand der Aufnahmeindustrie sind einige grundlegende Arbeiten wie zum Beispiel *Modernity at large: cultural dimensions of globalization*<sup>16</sup> heranzuziehen. Die Datenbank des Klangarchivs des Musikmuseums Iran dient als die wesentliche Quelle, um Musikbeispiele bezüglich der Globalisierung der Musikszene des Iran zu recherchieren.

Das sechste Kapitel beinhaltet die Auswirkung der Aufnahmeindustrie auf das Musikleben der Frauen. Warum die Frauen? Das Thema «Frauen im Iran» assoziiert derzeit sofort Folgendes: Unterdrückung, Diskriminierung usw. Das gilt als ein hochsensibles Thema. Besonders verstärkt das derzei-

---

15 Akbari, 2003 (1382).

16 Vgl. Appadurai, 1996.

tige Musikleben der Frauen im Iran noch diese Sensibilität. Wie kann man sich den Stellenwert der Frauen in einer Gesellschaft vor 100 Jahren vorstellen, in der derzeit der weibliche Gesang in der Öffentlichkeit verboten ist? Die Sängerinnen dürfen nur vor einem weiblichen Publikum auftreten. War vor 100 Jahren die Lage aus heutiger Sicht noch problematischer? Um diese Fragen zu beantworten, werden zunächst die gesellschaftliche Lage der Frauen und deren Musikleben im Iran vor der Etablierung der Aufnahmeindustrie dargestellt. Diese Lage änderte sich nach und nach anlässlich der Konstitutionellen Revolution (1906–1911). Unter diesen Umständen konnte die erste Aufnahme der iranischen Sängerinnen im Jahr 1912 durch drei Sängerinnen Zari, Amdjad und Eftekhar realisiert werden. Diese Aufnahmen tragen politische Implikation bezüglich der Ereignisse der Konstitutionellen Revolution (1906–1911). Deswegen können sie als die ersten Aufnahmen mit politischen Implikationen in der Musik des Iran gesehen werden. Die Aufnahmen der oben genannten Sängerinnen waren die einzigen Aufnahmen von iranischen Musikerinnen in der Qadscharenzeit. Mit der Gründung der Dynastie Pahlavi im Jahr 1925 begann eine neue Phase der medialen Präsenz im Musikleben der iranischen Frauen, die ihren Ursprung im Wandel der frauenbezogenen Kulturpolitik von Pahlavi I hatte. Deswegen wird die Teilnahme der Frauen an der musikalischen Bildung, den Aufnahmen und den öffentlichen Konzerten dargestellt, um einen Überblick über die oben erwähnte mediale Präsenz im Musikleben der Frauen in der Herrschaftszeit von Pahlavi I zu erhalten. Dabei wird die Sängerin Qmar al-MolukVaziri als Beispiel herangezogen. Sie war die erste Sängerin, die ohne islamische Verschleierung im Jahr 1924 vor öffentlichem Publikum Konzerte gab. Darüber hinaus ist sie eine der Sängerinnen, die in quantitativer Hinsicht die meisten Musikstücke aufnahm. Neben den Geschichtsbüchern sind die damaligen Zeitschriften und die Aufnahmen selbst zentrale Quellen zur Beantwortung der Fragestellungen in diesem Kapitel.

Im siebten Kapitel wird folgender Frage nachgegangen: Wie beeinflusste die Aufnahmeindustrie unter Berücksichtigung der oben erwähnten politischen Lage das Musikleben der religiösen und ethnischen Minderheiten? Die Auswahl dieser gesellschaftlichen Gruppen hat ihren Ursprung in der Kulturpolitik von Pahlavi I bezüglich ethnischer und religiöser Minderheiten. Die religiösen Minderheiten gewannen im Vergleich zu den ethnischen Minderheiten eher an Freiheit. Dieser Sachverhalt hatte mit der Kulturpolitik von Pahlavi I zu tun, die auf der einen Seite den Einfluss der islamischen Gelehrten schwächte und auf der anderen Seite eine iranische Nationali-

dentität konstruieren wollte. Unter dem Ziel der Etablierung einer iranischen nationalen Identität verlor die kulturelle Vielfalt an Bedeutung. Unter diesen Umständen wurden die ethnischen Minderheiten im Gegensatz zu den religiösen Minderheiten unterdrückt. Der Tatsache, dass das Regime von Pahlavi I diese beiden gesellschaftlichen Gruppen widersprüchlich behandelte, wird in diesem Kapitel nachgegangen.

Im achten Kapitel wird die Rezeption der Schellackschallplatten analysiert. Dies wird angelehnt an die historischen Phasen Pahlavi I und Pahlavi II bis heute untersucht. Im ersten Abschnitt wird sich auf die Rezeption der Schellackschallplatten in der Herrschaftszeit von Pahlavi I konzentriert. Dabei werden die in der damaligen Presse veröffentlichten Rezensionen und Werbungen herangezogen, welche umfangreiche Daten über die Art und Weise der Produktion, des Vertriebs und des Konsums der Schallplatten enthalten. Hier setze ich mich mit der Rezeption auf einer gesellschaftlichen Ebene auseinander. Im zweiten Abschnitt wird die Zeit von Pahlavi II bis heute betrachtet. In dieser Phase, gegen 1960, wurde die Produktion der Schellackschallplatten eingestellt. Die zentrale Frage in diesem Zusammenhang bezieht sich auf die Bedeutung der Schellackschallplatte für die Musiker im Bereich der klassischen iranischen Musik. In den 1960er Jahren entstand eine Denkweise, welche die klassische iranische Musik während der Qadschrenzeit und im Laufe der Herrschaftszeit von Pahlavi I als «authentische Musik» deklarierte. Diese Denkweise wird als «Rückkehr-Bewegung» bezeichnet. Die Rückbesinnung auf diese «authentische Musik» ist von besonderer Tragweite, berücksichtigt man die Bedeutung der Schellackschallplatte für die Musiker der klassischen iranischen Musik am Ende der 1960er Jahre. Dies wird umso bedeutender angesichts der Betrachtung der heutigen Auffassung, in der diese Denkweise immer noch zu finden ist. Unter diesen Umständen wird die Frage untersucht, inwiefern die heutige Rezeption der Schellackschallplatte in der Musikszene des Iran im Zusammenhang mit der «Rückkehr-Bewegung» steht. Einer der wesentlichen musikalischen Aspekte dieser Denkweise bezieht sich auf das System der mündlichen Musiklehre. Hier schließt sich folgende Frage an: Wie wirkte sich die Schellackschallplatte auf diese mündliche Musiklehre der «Rückkehr-Bewegung» aus? Mit anderen Worten: Welche Bedeutung hatte die Schellackschallplatte für die Musiklehre? Die Methode, welche zur Beantwortung der Fragestellungen herangezogen wird, sind Interviews mit Musikern, die in der erwähnten «Rückkehr-Bewegung» Musik praktizieren.

Die Arbeit stellt den Transformationsprozess des Musiklebens im Iran anhand der Aufnahmeindustrie dar. Es werden die politisch-gesellschaft-

lichen Bedingungen, die zur Etablierung der Schallplatte als Medium in der Gesellschaft führten, erläutert. Dabei sind die Einflüsse dieses neuen Mediums auf verschiedene Aspekte des Musiklebens hervorzuheben. Musikleben beinhaltet unterschiedliche Betrachtungsweisen, bestehend aus Musik, MusikerInnen und Rezeption. Die Wirkung des Mediums Schallplatte auf die erwähnten Betrachtungsweisen wird in dieser Arbeit untersucht. Darüber hinaus wird der Wandel der Beziehung zwischen Musik, MusikerInnen und Rezeption infolge der Verbreitung des Mediums Schallplatte analysiert. Die Arbeit gibt Einblicke in das Musikleben der iranischen Gesellschaft, welches in der Musikgeschichtsschreibung im Iran bisher in dieser Form vernachlässigt wurde. Zu diesen Forschungsfeldern, in denen bisher wenige Forschungen publiziert wurden, gehören beispielsweise die Partizipation der Frauen an der Aufnahmeindustrie und die Globalisierung der Musikszene des Iran.

## 2. Theoretische Überlegung zum Konzept des Musikarchivs

Die vorliegende Studie legt einen besonderen Fokus auf die im Iran vorhandenen Schellackschallplatten-Archive. Das Archiv ist ein Schlüsselbegriff, welcher in vielen Kontexten auftaucht:

«Der Schlüsselbegriff der Wissensgeschichte kursiert in Philosophie und Epistemologie, in Kunst- und Kulturwissenschaft, in Medien-, Wissenschafts- und Technikgeschichte. In allen diesen Bereichen ist er zur geläufigen Metapher für Kulturelles Gedächtnis, Bibliothek und Museum, ja für jede Art der Speicherung geworden.»<sup>1</sup>

Mit dem Begriff Archiv ist in der Kulturwissenschaft nicht nur eine Institution, sondern auch ein theoretischer Diskurs gemeint, der sich nach der Französischen Revolution im späten 18. Jahrhundert zu etablieren begann.<sup>2</sup> Der Archivbegriff hat jedoch seit Paul-Michel Foucault theoretische Implikationen bekommen, so dass der Begriff auch das Wissen und die Wissens-Konzeption einschließt.<sup>3</sup> Die Ansätze von Foucault beeinflussten auch die Musikethnologen bei der Definition von Musikarchiven. Deshalb ist der Begriff Musikarchiv sowohl als Institution als auch als Konzeption für die vorliegende Arbeit von Bedeutung. Der Notwendigkeit, die hinter dem Begriff liegenden kulturwissenschaftlichen und musikethnologischen Konzepte darzulegen, wird im Folgenden nachgegangen.

### 2.1 Archive und die Entwicklung der Disziplin Vergleichende Musikwissenschaft

Guido Adler etablierte die Vergleichende Musikwissenschaft als eine Teildisziplin der Musikwissenschaft im Jahr 1885. Vergleichende Musikwissenschaft wurde als Teilbereich der systematischen Musikwissenschaft angesehen. Die Untersuchung und der Vergleich der außereuropäischen Musikkulturen waren die wichtigen Aufgaben der vergleichenden Musikwissenschaft. Guido Adler schrieb:

---

1 Ebeling/Günzel, S. 7.

2 Vgl. ebd. S. 10.

3 Vgl. ebd.

«Ein neues und sehr dankenswertes Nebengebiet dieses systematischen Teils ist die Musikologie, das ist die vergleichende Musikwissenschaft, die sich zur Aufgabe macht, die Tonprodukte, insbesondere die Volksgesänge verschiedener Völker, Länder und Territorien behufs ethnographischer Zwecke zu vergleichen und nach der Verschiedenheit ihrer Beschaffenheit zu gruppieren und zu sondern.»<sup>4</sup>

Es besteht eine grundsätzliche Beziehung zwischen der Entstehung und Etablierung der Disziplin Vergleichende Musikwissenschaft und der Einrichtung von Klangarchiven. Ohne die Erfindung des Phonographen wäre die Entstehung der Disziplin des Faches Vergleichende Musikwissenschaft kaum vorstellbar. Außerdem leistete der Physiker Alexander John Ellis einen wichtigen Beitrag.

«Two technical innovations were of great importance to objective scientific research in the new discipline: the invention of the gramophone (1877) and the work of A. J. Ellis, Physicist and phonetician [...]. The gramophone permitted repetition of a musical performance; the cents made possible precise comparisons of different tonal systems.»<sup>5</sup>

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts war der Vergleich ein dominanter Diskurs in der Wissenschaft.

«Das vornehmste Mittel wissenschaftlicher Erkenntnis ist die Vergleichung. Sie ermöglicht die Analyse und genaue Beschreibung der Einzelercheinung, in dem diese anderen Erscheinungen gegenübergestellt und ihre unterscheidenden Eigentümlichkeiten hervorgehoben werden [...]. Somit wären alle Wissenschaften vergleichend und die Vergleichung keine besondere, sondern eine allgemeine Methode.»<sup>6</sup>

So entstanden auch im 19. Jahrhundert neue Fachdisziplinen wie zum Beispiel die Vergleichende Sprachwissenschaft. Die Erfindung des Phonographen durch Thomas Alva Edison in Jahr 1877 ermöglichte die Aufbewahrung und anschließende Analyse der aufgenommenen Musik. Vorher waren die Instrumente die wichtigsten Objekte, die zum Vergleich von Musikkulturen dienten bzw. eingesetzt werden konnten. Sie waren zu diesem Zweck jedoch nicht so gut geeignet. Hornbostel wies auch auf die Schwierigkeiten des Vergleichens anhand von Musikinstrumenten vor der Erfindung des Phonographen hin:

---

4 Adler, S. 14.

5 Krader, S. 276, zitiert nach Seeger, S. 261.

6 Hornbostel, 1905, S. 40.

«Der Musikwissenschaftler, der sich nach Unterstützung von ethnologischer Seite umsah, war bis vor kurzem übel dran; die Musikinstrumente der Museen allein konnten ihm wenig bieten; die Berichte der Reisenden begnügten sich meist mit einigen Bemerkungen über «Katzenmusik der Eingeborenen», «Höllenglärm bei Tanz und Fest» oder «die melancholische Stimmung einer eigenartigen Weise».»<sup>7</sup>

Der Impuls der Musikwissenschaftler zum Vergleichen hatte seinen Ursprung in dem in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts herrschenden Diskurs des unilinearen Kulturevolutionismus. Laut dieser Theorie gibt es universale Stadien in der Entwicklung von Kultur, die alle Gesellschaften durchlaufen müssen.<sup>8</sup>

Um diesen Vergleich zu realisieren, bräuchte man Musikmaterialien.

«Eine Vergleichung im großen Maßstabe, die uns gestattet, an die Lösung der allgemeinsten Fragen heranzutreten, wird erst dann möglich sein, wenn wir von allen Punkten der Erde wenigstens Stichproben musikalischer Äußerungen zur Verfügung haben.»<sup>9</sup>

Im Sinne des unilinearen Kulturevolutionismus konnten die Aufnahmen außereuropäischer Musikkulturen Aufschluss über frühere Stadien der europäischen Musik geben. In Hinblick auf diese Annahmen sammelten die Forschungsreisenden Musikbeispiele aus unterschiedlichen Regionen. Infolgedessen nahm die Zahl der Aufnahmen von außereuropäischer Musik zu. Die Zunahme der Aufnahmen führte zur Entstehung neuer Institutionen: den ersten Klangarchiven der Welt. Hornbostel beschrieb dies im Jahr 1905 wie folgt:

«Amerika ist uns in dieser Hinsicht vorausgegangen: schon lange zieht drüben keine wissenschaftliche Expedition ohne Phonographen aus. Auch das Wiener, auf Anregung der Akademie der Wissenschaften gegründete Phonogramm-Archiv, hat seit drei Jahren eine vielversprechende Sammeltätigkeit entwickelt. Eine schöne Sammlung besitzt auch die Société d'anthropologie in Paris, in England hat Cambridge den Anfang gemacht, in Deutschland das Berliner psychologische Institut.»<sup>10</sup>

Das erste offizielle Klangarchiv wurde in Wien gegründet, als die kaiserliche Akademie der Wissenschaften am 27. April 1899 die Phonogrammarchiv-

---

7 Ebd., S. 42.

8 Vgl. Spencer.

9 Hornbostel, 1905, S. 43.

10 Ebd., S. 42 f.



Kommission einsetzte.<sup>11</sup> Zwei Jahre später wurde das Berliner Phonogrammarchiv gegründet, welches eine bedeutende Rolle in der Geschichte der «Vergleichenden Musikwissenschaft» spielte. Diese Rolle war so wichtig, dass man von der «Berliner Schule» in der Geschichte des Faches spricht. Die Gründung des Berliner Phonogrammarchivs hat ihren Ursprung in den 1893 begonnenen akustischen und tonpsychologischen Studien des Psychologen Carl Stumpf. Er nahm im September 1900 die Musik von einer damals in Berlin gastierenden siamesischen Theatertruppe auf.<sup>12</sup> Dies ist die erste Aufnahme des Berliner Phonogrammarchivs. Da damals Carl Stumpf Professor für Psychologie an der Berliner Universität war, wurde das Archiv in das psychologische Institut der Universität integriert. Später im Jahr 1901 wurde auch Erich M. von Hornbostel hier beschäftigt. Er machte im Herbst 1901 in Berlin mit dem Assistenten von Carl Stumpf, Otto Abraham, eine Tonaufnahme von japanischer Musik.<sup>13</sup> Die Aufnahmen der sich in Berlin aufhaltenden ausländischen Musiker waren bei der Entstehung und Anreicherung des Berliner Phonogrammarchivs von besonderer Relevanz. Im Jahr 1905 übernahm Hornbostel die Leitung des Berliner Phonogrammarchivs. Er forderte die Wissenschaftler in den Fächern Musikwissenschaft und Psychologie in einem Vortrag mit dem Titel «Die Probleme der vergleichenden Musikwissenschaft» auf, mehr Wert auf die Aufnahmen zu legen, um die letzten Spuren fremden Singens und Sagens vor der Ausbreitung der europäischen Kultur zu schützen. Er erklärt sein Ziel im Berliner Phonogrammarchiv wie folgt:

«Eine Sammlung von musikalischen Phonogrammen von allen Völkern der Erde zu schaffen, die vergleichenden Studien auf den Gebieten der Musikwissenschaft, Ethnologie, Anthropologie, Völkerpsychologie und Ästhetik dienen konnte.»<sup>14</sup>

Im Laufe der Amtszeit von Hornbostel wurden nicht nur Aufnahmen in Berlin gemacht, sondern auch Ausrüstungen (Geräte und Walzen) an Forschungsreisende ausgeliehen, damit diese vor Ort Musik aufnehmen konnten.<sup>15</sup> Hornbostel unternahm selber eine Aufnahmereise im Jahre 1906 zu den «Pawnee-Indianern».<sup>16</sup> Das Berliner Archiv war im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts dermaßen bedeutend, dass viele amerikanische For-

11 Vgl. Graf, S. 16.

12 Vgl. Ziegler, 1998, S. 167.

13 Vgl. ebd.

14 Hornbostel, 1927, S. 50, zitiert nach Ziegler, 1998, S. 154.

15 Vgl. Ziegler, 1998, S. 154.

16 Vgl. ebd. S. 155.

scher wie Franz Boas, Berthold Laufer unter anderem ihre Tonaufnahmen nach Berlin schickten, damit diese im Berliner Archiv aufbewahrt und bearbeitet werden konnten.<sup>17</sup> Das Archiv bestand am Anfang des 1. Weltkriegs aus circa 9000 Aufnahmen, welche zum Großteil in deutschen Kolonien in Afrika und Ozeanien entstanden sind.<sup>18</sup> Der erste Weltkrieg konnte die Entwicklung des Berliner Phonogrammarchivs nicht aufhalten.

«Unter dem Vorsitz von Carl Stumpf wurde auf Initiative des Lehrers Wilhelm Doegen 1915 die «Königlich Preußische Phonographische Kommission» ins Leben gerufen, deren Ziel es war, Sprache und Musik der in deutschen Kriegsgefangenenlagern festgehaltenen Fremden aufzunehmen.»<sup>19</sup>

Dies führte zur Aufnahme von 985 Walzen von Kriegsgefangenen. Das Kriegsgefangenenlager «Halbmondlager» wurde im Jahr 1915 in Berlin errichtet, in dem sich 30.000 Kriegsgefangene aufhielten. Es handelte sich um Araber, Inder und Afrikaner.<sup>20</sup> Deswegen galten sie als ein attraktiver «Forschungsgegenstand» für die Musik und Sprachwissenschaftler in Berlin. Im Jahr 1922 wurde das Berliner Phonogrammarchiv von der Musikhochschule Berlin übernommen. Im geschlossenen Vertrag wurden die Verpflichtungen beider Seiten definiert:

«Die Hochschule verpflichtete sich, das Archiv fortan finanziell zu unterhalten und Hornbostel als Beamten in den preußischen Staatsdienst zu übernehmen. Das Archiv seinerseits, das in den Räumen des psychologischen Instituts verblieb, verpflichtete sich den Bestand für Forschung und Lehre der Hochschule zugänglich zu machen und Einnahmen zu erzielen.»<sup>21</sup>

Hornbostel nutzte diese finanzielle Stabilität und veröffentlichte eine «Demonstrationssammlung». Diese bestand aus 120 Walzen, welche einen Überblick über die Musikkulturen der Welt gaben.<sup>22</sup> Ab 1933 begann eine neue Phase. Anlässlich des politischen Wandels konnte Hornbostel, da er jüdischer Herkunft war, nicht in Deutschland weiterarbeiten. Ab dem 1. Januar 1934 übernahm das Völkerkundemuseum das Archiv und Marius Schneider wurde zum Direktor des Berliner Phonogrammarchivs. Das Berliner Phonogrammarchiv erweiterte seine Sammlung noch in den 1930er Jahren. Einige Sammlungen aus Ägypten, der Elfenbeinküste, Nigeria,

---

17 Vgl. ebd.

18 Vgl. Ziegler, 1998, S. 156, zitiert nach Ziegler, 1995.

19 Ebd.

20 Vgl. Höpp, S. 187 f.

21 Ziegler, 1998, S. 158.

22 Vgl. ebd.

Ostafrika und Assam wurden in diesem Zeitraum zum Archiv hinzugefügt.<sup>23</sup> Ein so umfangreiches institutionelles Archiv wurde in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts selbst in den USA nicht gegründet. Im Jahr 1938 gründete George Herzog, der von 1922 bis 1924 der Assistent von Hornbostel war, ein ähnliches Archiv an der Indiana Universität in den USA.<sup>24</sup> Die Vergleichende Musikwissenschaft etablierte sich in den USA in anderer Art und Weise. Mit der Gründung des «Bureau of American Ethnology» (BAE) im Jahr 1879 wurde mit dem intensiven Studium der indigenen Kulturen begonnen. Die Motivation hierbei war, dass die indigenen Kulturen untersucht werden sollten, bevor sie verschwinden (Urgent Anthropology).

Im Iran wurden keine Aufnahmen durch das Berliner Phonogrammarchiv gemacht. Der Iran wurde von den Aufnahmefirmen eher als ein Absatzmarkt gesehen und nicht als ein bedeutender Forschungsgegenstand. Deswegen hatten die Musikaufnahmen zu Beginn des 20. Jahrhunderts im Iran nichts mit der Berliner Schule zu tun. In den nächsten Jahrzehnten wurden durch das Berliner Phonogrammarchiv einige Aufnahmen im Iran gemacht. Diese Aufnahmen bestehen aus drei Sammlungen:

- Sammlung Nr. 71: Dammholz im Nord Iran
- Sammlung Nr. 173: Lachmann in Berlin
- Sammlung Nr. 82: Eilers in Isfahan.

Die Schallplattenproduktion wurde aber vom Leitgedanken der Berliner Schule getragen. Dieser Leitgedanke beinhaltet, wie erwähnt, unilinearen Kulturevolutionismus. Er spiegelt sich zum Beispiel im Tagebuch des Vertreters der Grammophon Firma in den Aufnahmen von 1906 in Teheran wider, wo er aus einer eurozentrischen Perspektive die iranische Gesellschaft beschrieb. Darauf wird im nächsten Kapitel genauer eingegangen.

Der Stellenwert solcher Archive wie Berliner Phonogrammarchiv im Fach Vergleichende Musikwissenschaft wird höher, wenn man bedenkt, dass die Analyse der Klangdokumente bis in die 60er Jahre im Mittelpunkt des Interesses des Faches lag. Ab den 60er Jahren wurde eine neue Phase in der Fachgeschichte eingeleitet, welche die Methode und das Ziel des Faches änderte. Auf diesen Wandel wird im nächsten Teil der Arbeit eingegangen.

---

23 Vgl. ebd., S. 161.

24 Vgl. ebd., S. 159.

## 2.2 Archiv und Musikethnologie

Nach dem Zweiten Weltkrieg begann eine Umbruchphase in der «Vergleichenden Musikwissenschaft». Um 1950 nahm die Kritik an der Bezeichnung «Vergleichende Musikwissenschaft» zu. Die Kritiker gingen davon aus, dass die «Vergleichende Musikwissenschaft» nicht vergleichender als viele andere Wissenschaften sei.<sup>25</sup> Darüber hinaus finde die Methode des Vergleichs statt, bevor man fundiertes Wissen über die betreffenden Musikulturen erworben habe.

«But today comparative musicology has lost its usefulness. For at the bottom every branch of knowledge is comparative; all our descriptions, in the humanities no less than in the sciences, state similarities and divergences. Even in the history of music we cannot discuss Palestrina's Masses without comparing them with Lasso's or Victoria's or with his own motets. Indeed, all our thinking is a form of comparison: to speak of a blue sky is comparing it with a grey or a purple one. Walter Wiora is certainly right when he emphasizes that comparison can denote only a method, not a branch of learning.»<sup>26</sup>

Unter diesen Umständen verwendet Jaap Kunst 1950 die Bezeichnung Ethnomusicology. Die Begriffe Vergleichende Musikwissenschaft und Ethnomusicology wurden in den 50er Jahren synonym verwendet. Aber ab den 1960er Jahren wurde Vergleichende Musikwissenschaft durch Musikethnologie ersetzt. Jaap Kunst beschrieb den Forschungsgegenstand der Musikethnologie wie folgt:

«The Study-object of ethnomusicology, or, as it originally was called: comparative musicology, is the traditional music and musical instruments of all cultural strata of mankind from the so-called primitive peoples to the civilized nations. Our science, therefore, investigates all tribal and folk music and every kind of non-Western art music. Besides, it studies as well the sociological aspects of music, as the phenomena of musical acculturation, i.e. the hybridizing influence of alien musical elements. Western art-and popular(entertainment-) music do not belong to its field.»<sup>27</sup>

Musikethnologie schloss sich eher den Ansichten der Anthropologen an. Einer der wichtigsten war Franz Boas, ein in Deutschland geborener Professor der Columbia Universität. Er erklärte den «Historischen Parti-

---

25 Vgl. Meyers, S. 7.

26 Sachs, 1961, S. 15, zitiert nach Meyers, S. 7.

27 Kunst, 1950, S. 1, zitiert nach Meyers, S. 7.

kularismus», welcher den «Unilinearen Kulturevolutionismus» kritisierte. Vertreter des «Historischen Partikularismus» nahmen an, dass jede Kultur ihre eigene Geschichte hat. Franz Boas erachtete alle Kulturen als gleichwertig. Deswegen werden die Ansichten von ihm als «Kulturrelativismus» bezeichnet. Die Methode von Franz Boas und anderen amerikanischen Musikethnologen basiert im Gegensatz zu europäischen Methoden auf «Feldforschung».

«American Studies during the late 19th and early 20th centuries were practical, descriptive and based on fieldwork, particularly among the indigenous peoples at their doorstep, the American Indians.»<sup>28</sup>

Nach dem Zweiten Weltkrieg änderte sich sowohl die Methode als auch der Forschungsgegenstand der Vergleichenden Musikwissenschaft. Die 1960er Jahre gelten als ein Wendepunkt in der Entwicklung der Musikethnologie. Zwei Publikationen verweisen auf diesen Wendepunkt: *Anthropology of Music*<sup>29</sup> von Alan Merriam und *The Ethnomusicologist*<sup>30</sup> von Mantle Hood.

«In 1960 Merriam spoke as anthropologist when he defined ethnomusicology not in terms of subject matter but as the study of music in culture. In 1973 he modified his definition to the study of music as culture and in 1975 gave even greater emphasis to the cultural and social factors stating music is culture and what musicians do is society [...]. Merriam regarded personal fieldwork as an essential part of any ethnomusicological study and proposed a model for the study of musical cultures- the investigation of concepts about music, musical behavior and musical sound.»<sup>31</sup>

Die Ansichten von Merriam sind eher kulturanthropologisch und basieren häufig auf ethnologischen Theorien und Methoden. Im Gegensatz zu diesen Ausrichtungen entstand ein anderer Ansatz, welcher eher musikalisch war. Mantle Hood hatte auch diesen Ansatz. Er stellte «bi-musicality» im Jahr 1959 in einem Vortrag vor, welcher im Jahr 1960 im Fachmagazin «The Society for ethnomusicology» (Sem) mit dem Titel «The Challenge of Bi-Musicality» veröffentlicht wurde. Hood argumentierte, dass die Angehörigen einer Kultur mit dem Spielen bzw. Erlernen eines Instruments deren Musiktradition lernen.<sup>32</sup> Deswegen sollte man, um sich Wissen über eine Musiktradition anzueignen, sich praktisch mit dem Spielen der Instru-

---

28 Myers, S. 5.

29 Vgl. Merriam, 1964.

30 Vgl. Hood, 1971.

31 Myers, S. 8

32 Vgl. Hood, 1960, S. 55–59.

mente dieser Musiktradition auseinandersetzen. Sonst wäre es schwierig für Menschen, die außerhalb dieser Musikkultur stehen, sie wirklich kennenzulernen. Das aktive Erlernen der erforschten Musik beschrieb Mantle Hood mit dem Begriff «Bi-Musicality».

In den neuen Ausrichtungen der Musikethnologie hatte der «Vergleich» keine Bedeutung. An dieser Stelle wird versucht, die neue Bedeutung eines Archivs für Musikethnologie zu untersuchen. Hier kann man die folgende Frage stellen: Wie änderte sich die Funktion des Archivs, als sich die Methode des Faches vom Vergleich zur Feldforschung wandelte und die Klanganalyse durch die Sozialanalyse der Musik ersetzt wurde?

Nettl schrieb im Jahr 1964 über die Bedeutung vom Archiv in der Musikethnologie folgendes:

«The idea of having archives for storing, processing, classifying and cataloging ethnomusicological recordings has become basic in the field and has led to the development of a special area of knowledge and skill within ethnomusicology. Archives are, in a sense, equivalent to libraries in other disciplines insofar as their importance in research is concerned.»<sup>33</sup>

Musikethnologen wie zum Beispiel Jaap Kunst betonten die Wichtigkeit eines Archivs für die Disziplin Musikethnologie. Nettl stellte daneben noch einen Zweifel bezüglich der Rolle des Archivs in der Musikethnologie dar:

«The fact that archives have, to a degree, neglected the cultural context of music is perhaps a factor in the relative neglect, until very recently, of this important phase of ethnomusicology.»<sup>34</sup>

Der von Nettl dargestellte Zweifel wurde in den nächsten Jahren Schritt für Schritt verdeutlicht. Allmählich verloren die Archive ihre Bedeutung für die Musikethnologie. Anthony Seeger beschreibt diesen Prozess:

«Changes in ethnomusicological approaches to music and changes in the discipline itself have affected the way archives are used and imagined. These changes include the role of transcriptions in analysis (less than previously), the reward system of academic departments (in many cases rewarding only publications and not the time and effort required to organize and deposit good field collection) [...]»<sup>35</sup>

Die Bewahrung war von Anfang an eines der wichtigsten Ziele der vergleichenden Musikwissenschaft:

33 Nettl, 1964, S.17, zitiert nach Seeger, S. 262.

34 Ebd., S. 19, zitiert nach Seeger, S. 262.

35 Seeger, S. 263.

«Clearly, one of the initial purposes of our field, stated early on by Hornbostel (1905), was simple preservation [...] preservation, obviously, is necessary for historical research, for restudy, for comparison.»<sup>36</sup>

Die Musik der unterschiedlichen Kulturen einzusammeln und zu archivieren diene zunächst dem Schutz und Erhalt dieser Musik. In den 1950er Jahren entstand die Bewegung «Urgent anthropology», welche Wert auf die Bewahrung der anthropologischen Quellen legte. Die Wichtigkeit der Musik(auf)bewahrung wurde in den 1960er Jahren allmählich in Frage gestellt.

«While the collections grew, the scholars who after about 1960 were concerned with increasingly specialized problems in ethnomusicology tended to decrease concern with comprehensive collecting, and there seemed to develop something of a split between them and those we might label professional collectors. Having recognized that music in oral tradition is subject to constant change, those songs, styles, repertoires are in a state of flux, we may wonder why so many individuals devoted themselves to collecting largely for the purpose of preserving what was in sense apiece of ephemera.»<sup>37</sup>

In den 1980er Jahren wurde eine Debatte über die «Krise der Repräsentation» in der Ethnologie geführt. Diese Debatte hatte ihren Ursprung im postkolonialen Diskurs. Die bedeutendsten Repräsentanten dieses Diskurses in den 1970er Jahren waren der Ethnologe Talal Asad mit dem 1973 veröffentlichten Sammelband «Anthropology and the colonial Encounter» und der palästinensische Literaturwissenschaftler Edward Said mit dem 1978 erschienenen Buch «Orientalismus». Johannes Fabians schloss sich 1983 mit dem Buch «Time and the other» an. Diese Bücher beinhalten Kritiken und Fragen bezüglich der Forschungsmethoden und des Forschungsdesigns in der Kolonialzeit und die Einsetzung dieser in der Postkolonialzeit:

«Texte wie diese warfen die Frage nach der Rechtmäßigkeit einer auf Aneignung fremder Kulturen und ihrer materiellen Äußerungen basierenden ethnographischen Forschungslogik und nach den damit einhergehenden Machtverhältnissen zwischen Forschern und Erforschten auf.»<sup>38</sup>

Eine der wichtigsten Arbeiten in diesem Umfeld war «Orientalismus», in der Edward Said die Darstellung des Orients in unterschiedlichen Arbeiten westlicher Autoren betrachtete. Er kam zu dem Schluss, dass der Orient normalerweise als etwas Gegensätzliches zum Westen konstruiert wird.

36 Nettl, 1983, S. 163.

37 Ebd.

38 Mendivil, Seibt, Mengel.

«Diese Repräsentation des Anderen hat sich auf keine geographische, historische oder kulturelle Realität bezogen, sondern lediglich auf eine imaginierte Welt, in der die Alterität der untersuchten Kulturen als Gegenbild zum Westen fungierte.»<sup>39</sup>

Man kann dies insgesamt so interpretieren, dass sich die «Krise der Repräsentation» mit Folgendem beschäftigt: «Kulturen» werden als komplexe Gebilde begriffen. Die Art und Weise der Beschreibung gibt in dieser Hinsicht mehr Information über den Beschreibenden als über den beschriebenen Gegenstand. Unter Berücksichtigung dieser Annahme gilt es nun die Frage zu beantworten, wie die Beschreibung von «Kulturen» ohne die koloniale Sichtweise gelingen kann. Um diese Frage zu beantworten, wurden in den 1980er Jahren einige Werke verfasst. Eines der meist zitierten Werke war *Dichte Beschreibung* von Clifford Geertz. Er betont den «native point of view» in der ethnologischen Forschung.<sup>40</sup>

«Wenn ethnologisches Verstehen nicht, wie man uns glauben machte, einer außerordentlichen Sensibilität, einer beinahe übernatürlichen Fähigkeit entspringt, zu denken, zu fühlen und die Dinge wahrzunehmen wie ein Eingeborener ( im strengen Sinne des Wortes, sollte ich schleunigst hinzufügen), wie ist dann ethnologisches Wissen darüber, wie Eingeborene denken, fühlen und wahrnehmen, überhaupt möglich? [...] Wenn wir auf der strengen Forderung beharren, die Dinge aus der Perspektive des Eingeborenen zu betrachten—was wir meiner Meinung nach müssen—, wie stellt sich dann unsere Position dar, wenn wir nicht länger eine einzigartige psychologische Nähe oder eine Art transkultureller Identifikation mit unserem Gegenstand beanspruchen können? Was wird aus dem Verstehen, wenn das Einfühlen entfällt?»<sup>41</sup>

Geertz legte mehr Wert auf eine emische<sup>42</sup> Analyse in der Beschreibung anderer Kulturen.

«Dementsprechend definierte Geertz die ethnologische Forschung als die Tätigkeit eines Schaulustigen, der die kulturellen Texte der Anderen über deren Schulter liest [...]. Die Aufgabe der interpretativen Musikethnologie war demzufolge, die fremde Musik anhand der emischen bedeutungsgenerierenden Instanzen zu erläutern.»<sup>43</sup>

39 Mendivil, S. 296.

40 Vgl. Mendivil, S. 295.

41 Geertz, S. 290.

42 Emisch: Die Beschreibung einer Kultur aus der Perspektive eines Teilnehmers dieser Kultur (siehe Frank Alvarez-Pereyer and Simha Arom).

43 Mendivil, S. 295.



Unter diesen Umständen musste das Konzept von Archiven als Repräsentationsform auch in Frage gestellt werden. Bruno Nettl, der noch am Anfang der 1960er Jahre die Funktion von Archiven lobte, kritisierte zu Anfang der 1980er Jahren die damalige Anwendung von Archiven in der Musikethnologie.

«Most of these archives are of great use to individuals more or less permanently at their institutions. As a group, however, they may possibly not justify all the energy that has gone into putting them together. Many of the recordings they contain are restricted by the collectors and may thus be heard but not fully utilized for research.»<sup>44</sup>

Die Zahl der National Archive nahm seit den 1950er Jahren zu.

«National archives, including some in new nations established since the 1950s, attempt to make comprehensive collections of national heritage.»<sup>45</sup>

Parallel wurde die Funktion von Archiven in der Musikethnologie anlässlich des Wechsels des Zieles und der Methode des Faches unbedeutender. Dieser Methodenwechsel führte zur Zunahme der Privatsammlungen, welche durch Feldaufnahmen entstanden. Wie erwähnt, kritisierte Nettl, dass diese Privatsammlungen nicht für alle Forscher zugänglich seien. Diese Kritik weitete sich aus und führte zur «Repatriation-Bewegung» in den 1980er Jahren.<sup>46</sup>

In der Entstehung dieser Bewegung spielten einige Aspekte eine wichtige Rolle. Zum einen forderten die nationalen und regionalen Archive Kopien von Sammlungen an, welche in ihrem Land aufgenommen wurden, zum anderen wurde die Musikethnologie, unter dem Postkolonialdiskurs motiviert, die nationalen und regionalen Archive zu unterstützen. Anthony Seeger schrieb darüber:

«Yet it is certain that archives can serve the fundamental aims of ethnomusicologists, and the aspirations of the peoples recorded, only if the collections are deposited in them in the first place [...] Ethnomusicology and archives themselves are part of the colonial period [...]. If our recordings are «row material» and our journals and books are our finished products, are we not reproducing a colonial pattern in our academic work? [...] If we keep our field recordings and record collections to ourselves, effectively removing them from public circulation, are we not depriving the other countries of the materials from which they could develop their own ethnomusicological studies?»<sup>47</sup>

44 Nettl, 1983, S. 164.

45 Ebd. S. 162.

46 Vgl. ebd., 1983, S. 168.

47 Seeger, S. 264, 266 f.

Nettl schrieb über die «Repatriation-Bewegung» folgendes:

«Recognizing that the principal owners of any music ought to be the people who created and performed it, ethnomusicologists began in the 1970s, to encourage the development of music archives in such institutions as local museums [...].»<sup>48</sup>

Außer der Rückkehr des Klangmaterials in ihre Heimat tauchte ein anderes Konzept bezüglich der Stellung des Archivs in der Musikethnologie auf. Nach diesem Konzept sollte nicht nur Musik selbst, sondern auch der Transformationsprozess von Musik bewahrt werden.

«Ethnomusicologists in recent years have concentrated on the Study of Change, and they need somehow to record and preserve change.»<sup>49</sup>

Nettl nimmt das Merriamsche Modell, um die Bewahrung des Transformationsprozesses zu definieren:

«Merriam's model, the musical sound itself changes least rapidly; behavior changes more quickly, and the conception of music most quickly [...]. If we are indeed to preserve something about music, we must find ways also of preserving and recording the concept part of the model; this seems to me to be in fact more urgent ethnomusicology than the continuing preservation of the musical artifact alone.»<sup>50</sup>

In Anlehnung an Foucaults und Merriams musikethnologische Überlegungen wird zwischen ideellem und materiellem Musikarchiv unterschieden, was im folgenden Unterkapitel dargestellt wird.

### 2.3 Ideelles und materielles Archiv

Die Tatsache, dass Musikethnologie sich mehr an Anthropologie orientierte, änderte den Standpunkt des Faches gegenüber Archiven. Dieser Sachverhalt wurde auch in der Ansicht von Bruno Nettl offensichtlich, der unter Einfluss von Alan Merriam auch das Sammeln der musikalischen Konzepte als einen Teil des Archivs betrachtet. Des Weiteren präsentierten die drei Musikethnologen Julio Mendiál, Oliver Seibt und Maurice Mengel die Idee «materieller» und «ideeller» Archive. Das Buch «Archäologie des Wissens»

---

48 Nettl, 1983, S. 168.

49 Ebd., S. 170.

50 Ebd.

von Foucault spielte eine Schlüsselrolle in der theoretischen Grundlage dieser Idee. Aus diesem Grund wird zunächst der Ansicht von Foucault bezüglich der Archive nachgegangen. Das zentrale Thema des Buches handelt davon, wie und inwieweit ein Diskurs analysiert werden kann. Er will in diesem Buch zeigen, unter welchem Kontext und welchen Bedingungen ein Diskurs erscheint. Er machte sein Ziel in diesem Buch wie folgt deutlich:

«Ich versuche weniger zu untersuchen, was ich gesagt habe und was ich hätte sagen können, vielmehr bemühe ich mich, in der ihm eigenen und von mir schlecht beherrschten Regelmäßigkeit das erscheinen zu lassen, was das möglich machte, was ich sagte.»<sup>51</sup>

Für Foucault spielt der Begriff «Aussage» eine zentrale Rolle, da seiner Meinung nach ein Diskurs aus Aussagen besteht. Die Aussagen bestehen selbst aus der «Diskursiven Formation». Foucault schrieb:

«In dem Fall, wo man in einer bestimmten Zahl von Aussagen ein ähnliches System der Streuung beschreiben könnte, in dem Fall, in dem man bei den Objekten, den Typen der Äußerung, den Begriffen, den thematischen Entscheidungen eine Regelmäßigkeit (eine Ordnung, Korrelation, Positionen und Abläufe, Transformationen) definieren könnte, wird man übereinstimmend sagen, dass man es mit einer diskursiven Formation zu tun hat.»<sup>52</sup>

Vier Themen tragen zur Entstehung der diskursiven Formation bei:

1. Die Formation der Gegenstände.
2. Die Formation der Äußerungsmodalitäten.
3. Die Formation der Begriffe.
4. Die Formation der Strategien.<sup>53</sup>

Jeder Diskurs besteht aus bestimmten Elementen. Um sie zu beschreiben, schlägt Foucault drei Punkte vor:

1. Man müsste zunächst die ersten Oberflächen ihres Auftauchens finden.<sup>54</sup>
2. Man müsste die Instanzen der Abgrenzung beschreiben.<sup>55</sup>
3. Schließlich müsste man die Spezifikationsraster analysieren.<sup>56</sup>

---

51 Foucault, 1981, S. 166.

52 Ebd., S. 58.

53 Vgl. Häfer, S. 6–8.

54 Vgl. Foucault, 1981, S. 62.

55 Vgl. ebd., S. 63.

56 Vgl. ebd., S. 64.

In Bezug auf die Formation der Äußerungsmodalitäten kommen die Personen und Institutionen bezüglich eines Diskurses in Frage.

«Wichtig sind dabei die Bedingungen, unter denen der jeweilige Diskurs zustande gekommen war, in welcher Position sich das äußernde Individuum befand, welchen gesellschaftlichen Status es inne hatte, welche Institutionen und Personen mit dem Individuum in Beziehung standen. Hier sind hauptsächlich das äußernde Subjekt und sein gesellschaftliches Umfeld zu betrachten.»<sup>57</sup>

Bezüglich der Formation der Begriffe soll analysiert werden, wo die Begriffe im Rahmen eines Diskurses auftauchen und wie sie zirkulieren.<sup>58</sup> Alle bisher erwähnten Formationssysteme kommen durch die Formation der Strategien zustande. Man kann sagen, dass die Formation der Strategien ein theoretischer Raum ist, wo sich die anderen Formationssysteme eines Diskurses befinden.

«Es gibt Gegenstände, Äußerungsmodalitäten und Begriffe die auf der Ebene der Formationsregeln auch möglich gewesen wären, d.h. sie hätten auch geäußert werden können und wären von den ersten drei Formationssystemen als Aussagen ausgewiesen worden. Diese Möglichkeiten werden u.a. durch die strategische Wahl eingeschränkt, da diese bestimmte Aussagen nicht zulässt.»<sup>59</sup>

Mit diesem Hintergrund wird deutlich, was Foucault mit «Aussage» meint. Er spricht von einem historischen Apriori als der Bedingung des Auftauchens von Aussagen.

«Ein Apriori nicht von Wahrheiten, die niemals gesagt werden oder wirklich der Erfahrung gegeben werden könnten; sondern einer Geschichte, die gegeben ist, denn es ist die der wirklich gesagten Dinge.»<sup>60</sup>

Foucault meint, dass ein Diskurs im Laufe der Geschichte zustande gekommen ist, anders ausgedrückt: Man kann einen Diskurs nicht verstehen ohne die geschichtlichen Bedingungen, unter denen er entstanden ist und sich entwickelt hat, zu berücksichtigen. Diese geschichtlichen Bedingungen nennt Foucault «Historisches Apriori»:

«Es muss die Tatsache erklären, dass der Diskurs nicht nur einen Sinn oder eine Wahrheit besitzt, sondern auch eine Geschichte, und zwar eine spezifische

---

57 Häfer, S. 7.

58 Vgl. Foucault, 1981, S. 83.

59 Ebd., S. 97, zitiert nach Häfer, S. 8.

60 Foucault, 1981, S. 184.

Geschichte, die ihn nicht auf die Gesetze eines unbekannten Werdens zurückführt.»<sup>61</sup>

Historisches Apriori bezieht sich auf die gesamten Regeln, die im Laufe der Geschichte entstanden sind und welche einen großen Beitrag in der Schaffung der Aussagen eines Diskurses geleistet haben.

Im Folgenden spricht Foucault über Archive:

«All diese Aussagensysteme (Ereignisse einerseits und Dinge andererseits) schlage ich vor, Archiv zu nennen. Mit diesem Ausdruck meine ich nicht die Summe aller Texte, die eine Kultur als Dokumente ihrer eigenen Vergangenheit oder als Zeugnis ihrer beibehaltenden Identität bewahrt hat; ich verstehe darunter auch nicht die Einrichtungen, die in einer gegebenen Gesellschaft gestatten, die Diskurse zu registrieren und zu konservieren [...], sondern das Archiv ist zunächst das Gesetz dessen, was gesagt werden kann, das System, dass das Erscheinen der Aussagen als einzelner Ereignisse beherrscht [...]. Es ist das allgemeine System der Formation und der Transformation der Aussagen.»<sup>62</sup>

Diese Ansicht von Foucault über Archive löste viele Diskussionen bei Kulturwissenschaftlern aus. Besonders die Formulierung: «Archiv ist das Gesetz, was gesagt werden kann». Aleida Assmann schrieb darüber:

«Mit Blick auf die real existierende Institution des Archivs kann man diesen Satz folgendermaßen umformulieren: Das Archiv ist die Basis dessen, was in der Zukunft über die Gegenwart gesagt werden kann, wenn sie zur Vergangenheit geworden sein wird. da mindestens 95% dessen, was unser Leben und unsere Kultur ausmachen, unwiederbringlich verlorengeht, kommt es natürlich auf die Qualität dieses Restes an. Die Fragen, die die Historiker der Zukunft stellen werden, werden heute bereits durch Art und Umfang des Archivierten vorgeschrieben.»<sup>63</sup>

Foucault betrachtet Archiv nicht als etwas Materielles, welches die Identität einer Nation oder Sozialgruppe bewahren könnte oder die im Laufe der Geschichte gängigen Diskurse aufrechterhalten könnte. Er sieht das Archiv als die Bedingung des Wissens.

«In der Philosophie wird unter «Archiv» seit dem Diskursbegründer Foucault eine epistemische Figur verstanden, die sich mit der Regelung und Verteilung des Wissens beschäftigt, wobei dessen Strukturen zunächst nicht zugänglich oder einsehbar sind.»<sup>64</sup>

---

61 Ebd.

62 Ebd., S. 187 f.

63 Assmann, 2010, S. 168.

64 Ebeling/Günzel, S. 13.

Für das Archiv als eine Institution setzt Foucault den Plural in Originalsprache «Archives» ein.<sup>65</sup> Er meint mit «Archives» die Ablage des Wissens und bezeichnet den Prozess der Entstehung des Wissens als «Archive». In der folgenden deutschsprachigen Übersetzung heißt es:

«Ich werde als Archiv nicht die Totalität der Texte bezeichnen, die für eine Zivilisation aufbewahrt wurden, noch die Gesamtheit der Spuren, die man nach ihrem Untergang retten konnte, sondern das Spiel der Regeln, die in einer Kultur das Auftreten und das Verschwinden von Aussagen, ihr kurzes Überdauern und ihre Auslöschung, ihre paradoxe Existenz als Ereignisse und als Dinge bestimmen.»<sup>66</sup>

Im Bezug zu den theoretischen Überlegungen von Foucault zum Konzept Archiv definieren Julio Mendívil, Oliver Seibt und Maurice Mengel das musikalische Archiv als konstituierendes System von Existenzbedingungen und Regelhaftigkeiten.<sup>67</sup> Sie nennen folgende Beispiele als Existenzbedingungen und Regelhaftigkeiten:

- Die Existenz eines Musikbegriffs,
- Die für die Produktion und Reproduktion von Musik erforderlichen technologischen Voraussetzungen,
- Die Unterscheidung der sozialen Rolle des Musikers und der des Hörers,
- Die Unterscheidung der sozialen Rolle des Musikers/Hörers und der des Musikwissenschaftlers,
- Die Existenz von Vertriebswegen für Tonträger usw.<sup>68</sup>

Außerdem kann man dazu zählen: Die Vorstellung der Menschen von Musikgenres und ihre Beurteilung von Musikgenre und deren Musikern.

Das Archiv in diesem Sinne führt zu diskursivem musikalischem Verhalten und nicht-diskursivem musikalischem Verhalten.<sup>69</sup> Das diskursive musikalische Verhalten bezieht sich auf verbale Aktivitäten wie zum Beispiel: «Über Musik sprechen» oder «Über Musik schreiben».<sup>70</sup> Das nicht-diskursive musikalische Verhalten besteht aus non-verbalen Aktivitäten wie zum Beispiel: «Musik machen», «Musik hören», «Musik kaufen», usw.<sup>71</sup>

65 Vgl. ebd. S. 15.

66 Ebeling/Günzel, S. 17 f., zitiert nach Foucault, 2001, S. 902.

67 Vgl. Mendívil, Seibt, Mengel.

68 Vgl. ebd.

69 Vgl. ebd.

70 Vgl. ebd.

71 Vgl. ebd.

Mit anderen Worten beziehen sich diskursives und nicht-diskursives musikalisches Verhalten auf das, was man in Anlehnung an Aleida Assmann als musikalisches episodisches Gedächtnis und musikalisches semantisches Gedächtnis bezeichnen kann. Aleida Assmann beschreibt episodisches und semantisches Gedächtnis folgendermaßen:

«Die Erinnerungen betreffen das autobiographische Gedächtnis, in dem eigene vergangene Erlebnisse mehr oder weniger zuverlässig aufbewahrt werden [...]. Die autobiographischen Erinnerungen machen jedoch nicht den ganzen Inhalt unseres Gedächtnisses aus. Zum episodischen Gedächtnis, wie die Psychologen unseren im individuellen Leben erworbenen Erinnerungsschatz nennen, kommt hinzu, was sie das semantische Gedächtnis nennen. Damit ist die Summe dessen gemeint, was wir nicht durch persönliche Erfahrung, sondern durch gezieltes Lernen in uns aufnehmen.»<sup>72</sup>

Das nicht-diskursive und diskursive musikalische Verhalten schaffe materielle Archive und ideelle Archive. Nach der Merriam'schen Ansicht kann man davon ausgehen, dass das ideelle Archiv sich auf das musikalische Konzept bezieht, welches zum musikalischen Verhalten und anschließend zum Klang führt. Vereinfacht ausgedrückt besteht das ideelle Archiv aus Vorstellungen über Musik. Das materielle Archiv beruht auf ideellem Archiv. Dieser Sachverhalt wird durch das nicht-diskursive und diskursive musikalische Verhalten ermöglicht.

Nach der Ansicht von Aleida Assmann kann man das materielle Archiv als Speichergedächtnis und das ideelle Archiv als Funktionsgedächtnis sehen.

«Deshalb gliedert sich das kulturelle Gedächtnis der Gesellschaft in zwei Bereiche, die sich wie Hinter- und Vordergrund zueinander verhalten: ein Speichergedächtnis und ein Funktionsgedächtnis. Im Speichergedächtnis werden Quellen, Objekte und Daten gesammelt und bewahrt, unabhängig davon, ob sie von der Gegenwart gerade gebraucht werden; wir können hier von einem passiven Gedächtnis der Gesellschaft sprechen. Das Funktionsgedächtnis ist demgegenüber das aktive Gedächtnis einer Wir-Gruppe. So wie das autobiographische Gedächtnis die Identität eines Individuums stützt, stützt das kulturelle Funktionsgedächtnis die Identität eines Kollektivs.»<sup>73</sup>

Das materielle Archiv kann selbst in zwei Kategorien aufgeteilt werden: Historische Archive und politische Archive. Politische Archive sind abhängig von Regimen. Sie fungieren als ein bürokratisches Gedächtnis für die Ausübung von Macht.<sup>74</sup> Was inhaltlich zu dieser Arbeit passt, ist das historische

72 Assmann, 2008, S. 187 f.

73 Assmann, 2008, S. 190.

74 Vgl. Assmann, 2010, S. 168.

Archiv, welches seinen Ursprung am Ende des 18. Jahrhunderts, nach der französischen Revolution, hat.<sup>75</sup>

Im Gegensatz zu politischen Archiven, die sich für aktuelle und funktionierende Dokumente interessieren, heben historische Archive die Dokumente auf, die ihre Aktualität und Relevanz verloren haben.<sup>76</sup> Mit diesem Charakter fungiert das historische Archiv als das Gedächtnis der Gesellschaft:

«Historische Archive bewahren das Vergessene und bilden dadurch ein Gedächtnis zweiter Ordnung: Sie sind eine Art Fundbüro für Vieles von dem, wovon sich die Gesellschaft laufend trennt. Sie bewahren das Fremdgewordene, das Beziehungslose, das Überholte, das Abgelegte auf und halten es für neue Verwendung vor. Sie leisten einen zentralen Beitrag zum Verständnis der Gegenwart, indem sie uns helfen, die Distanz zur Vergangenheit immer wieder neu zu vermessen.»<sup>77</sup>

Die ideellen und materiellen Archive können auch in Zukunft als die Bedingung des musikalischen Wissens gelten.

«Diese ideellen und materiellen Archive können ihrerseits zu einem späteren Zeitpunkt wieder zu Existenzbedingungen und damit zu Bestandteilen des Archivs im Foucault'schen Sinne werden, das zukünftige verbales und non-verbale musikalische Verhalten determiniert.»<sup>78</sup>

Nur durch das materielle Archiv kann das ideelle Archiv hervortreten, da dieses nicht aus sich selbst heraus erkennbar ist.

Des Weiteren sollte erwähnt werden, dass die materiellen Archive unterschiedlich sind. In diesem Sinne gehören Geschichtsbücher auch zum materiellen Archiv. Nicht zuletzt deshalb stellt ein Archiv im Vergleich zur Historiographie oder Geschichtsschreibung mehr Möglichkeiten zur Verfügung, um dem ideellen Archiv einer Zeitperiode näher zu kommen.

«Das Archivdenken ist damit fundamentaler als eine vermeintliche Rückkehr der Geschichte, es schlägt eine ganz andere Geschichte vor, als die Historiographie. Das Archiv ist ein spezifischer Ort der Produktion einer jeweiligen Erzählung, einer spezifischen und womöglich anderen Geschichte und, wie sich die Wissenschaftshistorikerin Cornelia Vismann ausdrückte, daher eine «Kammer des Realen».<sup>79</sup>

---

75 Vgl. ebd.

76 Vgl. ebd.

77 Ebd., S. 169.

78 Mendivil, Seibt, Mengel.

79 Ebeling/Günzel, S. 9.



Mit anderen Worten: Ein Archiv schreibt selbst eine Geschichte, welche nicht unbedingt mit der schriftfixierten Historie übereinstimmt. Anhand eines Archivs kann die Frage beantwortet werden, unter welchen Diskursen eine Geschichte verwirklicht wurde:

«So fragen die Archivtheorien nicht mehr danach, was wann wo passierte, sondern wie eine bestimmte Bewertung, Einordnung oder überhaupt die Hervorhebung eines historischen Geschehens ermöglicht wurde. Welche Anordnung oder Architekturen, welche Diskurse oder Dispositive, welche Mächte oder Techniken führten zu dieser oder jener Wahrheit des Vergangenen? Wie kann es sein, dass bestimmte Geschichten verbreitet und andere vergessen wurden?»<sup>80</sup>

Der Ausgangspunkt dieser Arbeit ist ein materielles Archiv, die Sammlung Schellackschallplatten. Diese materielle Sammlung impliziert ein ideelles Archiv, das jedoch nur im Forschungsprozess erschlossen werden kann. Mit der Untersuchung dieser Sammlung kann man Rückschlüsse auf die Musikkonzeption der iranischen Gesellschaft ziehen. Alles was heute als iranische Musik anerkannt ist, hat seinen Ursprung in der Sammlung der Schellackschallplatten. Was damals als materielles Archiv galt, bildete unser derzeitiges Wissen über die iranische Musik und kann damit als ideell gewertet werden. Dieser Sammlung wird diskographisch im folgenden dritten Kapitel nachgegangen. Die Untersuchung der Kulturpolitik im Kapitel vier ist in Hinblick auf ideelle Archive zu betrachten. Die staatlichen Gesetze und Regelungen gestatteten, dass einige musikalische Gattungen aufgenommen und in den Iran eingeführt werden konnten. Ein Teil von diesen eingeführten Musikgattungen wird im zweiten Abschnitt des fünften Kapitels untersucht, in dem es um die Globalisierung in der Musikszene des Iran geht. Im ersten Abschnitt des fünften Kapitels geht es um die Grundkenntnisse über die klassische iranische Musik, die in der Konzeption von Foucault als «Bedingung des Wissens» derselben verstanden werden. Die Klassifikation der klassischen iranischen Musik kann man zu Beginn des 20. Jahrhunderts als ein ideelles Archiv sehen, welches durch die Aufnahmen der Schallplatten in ein materielles Archiv umgewandelt wurde. Das Bild der Frauen und Musikerinnen in der iranischen Gesellschaft am Ende des 19. Jahrhunderts gilt als ein ideelles Archiv, mit dem ich mich im Kapitel sechs auseinandersetze. Mit der Konstitutionellen Revolution begann ein Umbruch in diesen ideellen Archiven, welcher zur ersten Aufnahme der iranischen Sängerinnen im Jahr 1912 führte. Im Kapitel sieben wird die Stellung der religiösen und

---

80 Ebd., S. 15.

ethnischen Minderheiten zu Beginn des 20. Jahrhunderts in der iranischen Gesellschaft als ein ideelles Archiv untersucht. Die Rezeption der Schallplatte in der iranischen Gesellschaft, Kapitel acht, umfasst Vorstellungen und Ansichten über die Schallplatten von Pahlavi I bis heute, die als ein ideelles Archiv betrachtet werden können.



### 3. Die Produktion der Schellackschallplatten im Iran

In diesem Kapitel wird ein Überblick über Aufnahmen von Schellackschallplatten (78 rpm Schallplatten) bezüglich der Musikszene Iran vermittelt. In einem 60-jährigen Zeitraum wurden circa 5600 Schallplattenseiten aufgenommen. Diese Untersuchung basiert auf diskographischen Angaben und dient als Basis, um in den folgenden Kapiteln eine kulturanthropologische Analyse durchzuführen.

#### 3.1 Zwischen London und Baku:

##### Die Schallplattenproduktion persischer Musik vor 1906

Die Schallplatte wurde im Jahr 1887 von Emil Berliner erfunden. Zwei Jahre später, im Jahr 1889, wurden die ersten kommerziellen Grammophone und Schallplatten hergestellt. Die ersten Schallplatten hatten einen Durchmesser von 17 Zentimeter und wurden einseitig gepresst. Die Spieldauer dieser Schallplatten betrug zwei Minuten. Diese relativ neue Technologie entwickelte sich weiter:

«1901 kamen Schallplatten mit 25 cm Durchmesser auf den Markt, die sich nur mit einem neuen Grammophon, dem «Monarch Gramophone» einwandfrei abspielen ließen, das ein stärkeres Federwerk als die bisherigen Modelle hatte. Bereits 1903 wurde mit der Einführung der 30cm-Platte diesem Trend zu größerer Speicherkapazität Rechnung getragen, der 1904 mit doppelseitig bespielten Schallplatten weitergeführt wurde.»<sup>1</sup>

Die Erfindung der Schallplatte ermöglichte eine Massenproduktion von Tonträgern, die bisher durch Phonographen und Wachszyylinder sehr schwierig gewesen war. Die Möglichkeit, die Schallplatte in großen Mengen zu produzieren, beschleunigte die Kommerzialisierung bei der Tonträgerherstellung. Schritt für Schritt wurden einige Firmen gegründet, die sich mit der Produktion und dem Verkauf von Schallplatten beschäftigten. 1897 entstand in London die Firma «Grammophon», gegründet durch William Barry Owen und Trevor Williams, um die Erfindung von Emil Berliner

---

1 Elste, S. 149, zitiert nach The Hillandale News, Nr. 156, S. 201–205; Gelatt, Phonograph, S. 237.

auch in Europa zu vermarkten. 1901 wurde außerdem die Firma «Victor Talking Machine Company» in Camden, New Jersey, in den USA durch Eldridge R. Johnson gegründet. Diese beiden Firmen besprachen im Jahr 1907, den Musikmarkt weltweit unter sich aufzuteilen. Gemäß dieser Absprache konzentrierte sich die Firma «Victor Talking Machine Company» auf Amerika, China, Japan und die Philippinen; die Firma Gramophoneon fokussierte sich dagegen auf den Rest der Welt.<sup>2</sup> Diese Firmen spielten wegen ihres ausschließlichen Aufnahmerechts eine große Rolle in der Entstehungs- und Verbreitungsphase der weltweiten Musikindustrie in den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts. Die Produktion dieser Firmen waren sowohl Wachszylinder und Schallplatten als auch Abspielgeräte (Gramophoneon und Phonograph). Ihre Verkaufspolitik basierte auf der gleichen Marketingstrategie in der ganzen Welt.<sup>3</sup> Bis 1907 wurden die von Gramophoneon aufgenommenen Schallplatten in Hannover vervielfältigt. In diesem Jahr wurde eine neue Fabrik in England gegründet. Wiederum einige Jahre später wurden neue Fabriken in Frankreich, Italien, Spanien, Österreich, Ungarn, Russland, Indien und Australien durch die Firma Gramophoneon aufgebaut.<sup>4</sup> Die Niederlassungen in den anderen Ländern wurden durch diese Fabriken erweitert. Die Firma Gramophoneon bot nach ihrer Gründung ein breites Aufnahmeprogramm an. Bis zum Jahr 1902 wurden in den meisten Teilen Europas einige Aufnahmen realisiert. Parallel begann man, in außereuropäischen Regionen Aufnahmen anzufertigen. Die Firma Gramophoneon nahm zwischen 1900 und 1910 in Asien und Nordafrika mehr als 14.000 Schallplatten auf, von denen 221 iranische Musikstücke beinhalten.<sup>5</sup>

Die Schallplatten mit iranischer Musik wurden vor 1906 insgesamt in drei Reihen wie folgt aufgenommen:

- 1899 in London.
- 1901 im Kaukasus.
- 1903 im Kaukasus.<sup>6</sup>

Erste Aufnahmen iranischer Musikstücke wurden in London von der Firma Gramophoneon mit dem Label «Emile Berliner's Gramophone» produziert. Im März 1899 wurden einige Produktionen in London organisiert, um einige Aufnahmen auf Persisch, Urdu und Hindi zu realisieren. Diese

2 Vgl. Perkins, Kelly, Ward, S. 57, zitiert nach Gronow 1981, S. 254.

3 Vgl. Gronow, S. 17.

4 Vgl. ebd., S. 18.

5 Vgl. ebd., S. 19.

6 Vgl. Kinnear, S. 39–47.

persischen Aufnahmen beinhalteten vermutlich Gedichtrezitationen.<sup>7</sup> Leider ist keine dieser Schallplatten mehr vorhanden, so dass ihre Inhalte nicht untersucht werden können, die einzige erhaltene Quelle ist der vorhandene Katalog. Diese Aufnahmen sind unter der Rubrik «Oriental» mit den Nummern 10000 bis 10043 katalogisiert.<sup>8</sup> Es ist allerdings nicht klar, wie viele dieser Aufnahmen auf Persisch waren. Es können nur wenige Informationen über die Interpreten der persischen Aufnahmen aus diesem Katalog entnommen werden. Der Name Ahmad wurde dort als Interpret der persischen Aufnahmen erwähnt. Es ist aber nicht bekannt, ob es außer Ahmad noch weitere Interpreten gab. Als Tontechniker der persischen Aufnahmen wirkte laut Katalog Frederick William Gaisberg.<sup>9</sup> Als Aufnahmeort diente wahrscheinlich «Midenlin Street 31», das als erstes Aufnahmestudio der Firma Grammophon gilt. Im Dezember 1900 wurde die Firma Grammophon durch den Erwerb der Firma Typewriter umstrukturiert und erhielt einen neuen Namen: «The Gramophone & Typewriter».

Am Ende des Jahres 1901 reiste William Winkler Darby als Aufnahmeexperte der Firma «The Gramophone & Typewriter» nach Russland, um dort einige Aufnahmen in unterschiedlichen Regionen des Landes zu machen. Er führte einige Aufnahmen in den Städten Tiflis und Baku durch. Diese Aufnahmen wurden ebenfalls unter der Rubrik «Oriental» mit den Nummern 10000 bis 19999 katalogisiert. In diesem Katalog findet man einige Aufnahmen armenischer, georgischer, persischer und tatarischer Musik. Es ist fragwürdig, dass die persischen und tatarischen Aufnahmen zusammen in einem Untertitel katalogisiert worden sind. Im Gegensatz zu den Aufnahmen im Jahr 1899 in London sind einige persische Schallplatten dieser Aufnahmeserie vorhanden, die dem iranischen Diskograph Amir Mansour gehören. Es gibt eine Schallplatte mit dem Label «E. Berliners Gramophone» und der Katalognummer G.C. 12301, deren Inhalt Gesang mit Begleitinstrument ist. Alle Informationen wurden auf Englisch auf die Schallplatte geschrieben, außer dem Namen des *Maqams*, der auf Persisch als «Sikah» geschrieben wurde. «Sikah» ist aserbajdschanischer Dialekt von «Segah». Es ist bemerkenswert, dass der Gesang in dieser Aufnahme auf Aserbajdschanisch ist und das Musikstück trotzdem als persisch katalogisiert wurde. Man kann im Gegensatz zu Mansour davon ausgehen, dass dieses Bewusstsein mehr mit den Aufnahmeexperten als mit den Interpreten zu tun hatte. Denn die Aufnahmeexperten hatten keine genaue Kenntnis

---

7 Vgl. ebd., S. 39.

8 Vgl. ebd.

9 Vgl. ebd., S. 40.

über den Unterschied zwischen aserbaidshanischer und iranischer Musik. Sie benannten die Aufnahmen nach dem, was die Interpreten angaben. Im Katalog steht nur der Name eines aserbaidshanischen Interpreten, nämlich Mamad Zanilor. Wenn Zanilor tatsächlich seine aufgeführten Musikstücke musikalisch als 'persisch' deklarierte, weist dies auf die jahrhundertalte kulturelle Verbindung zwischen dem damaligen Persien und Aserbaidshan hin. Aserbaidshan wurde anlässlich einiger Kriege zwischen Iran und Russland am Anfang des 19. Jahrhunderts vom Iran getrennt. Es gab aber weiterhin kulturellen und wirtschaftlichen Austausch zwischen dem Iran und Aserbaidshan. Am Anfang des 20. Jahrhunderts lebten viele Iraner als Händler und Arbeiter in Baku.<sup>10</sup> Die Anwesenheit des iranischen Publikums im Kaukasus könnte als Motivation der Firma Grammophon für die Aufnahme persischer Musik gelten. Die zweite Schallplatte ist mit dem Label «Grammophone Concert Record» und der Katalognummer G:C.19353 bezeichnet. Der Inhalt ist ein instrumentales Stück mit dem Instrument *Kamanche* im *Maqam Chahargah*. Wie die erste Schallplatte ist der Name von *Maqam* auf Persisch geschrieben. Auf beiden Schallplatten ist Baku als Aufnahmeort erwähnt.

Die letzte Aufnahme persischer Musik vor 1906 wurde 1903 in Tiflis durch Franz Hampe realisiert. Hampe war Aufnahmeexperte der Firma «Deutsche Grammophon AG», eine Tochtergesellschaft von «The Gramophone & Typewriter». Er wurde 1903 beauftragt, eine weitere Aufnahme in Russland zu realisieren. Dort nahm er einige persische, aserbaidshanische, armenische und georgische Musikstücke auf. Sie wurden zum orientalischen Katalog der Firma hinzugefügt. Wieder wurden die persischen Aufnahmen als «Persien-tartar» katalogisiert. In dieser Aufnahmeserie wurden Schallplatten mit 30 cm Durchmesser eingesetzt. Nur eine Schallplatte dieser Aufnahmeserie über persische Musik ist vorhanden, die ebenfalls zur Sammlung von Amir Mansour gehört. Diese Schallplatte ist mit dem Label «Grammophone Concert Record» und der Katalognummer G:C.-2-12505 versehen. Der Inhalt ist Gesang mit Begleitinstrument. Der Name des Instruments ist nicht erwähnt. Der *Maqam* «*Bayat Qadschar*» ist auf Persisch auf der Platte erwähnt.

Die Zeit zwischen 1899 und 1906 kann als eine Phase verstanden werden, in der die Technik der Tonaufnahme in die Nachbarregionen des Iran vordrang, wobei einige Musikstücke in der iranischen Diaspora aufgenommen wurden. Die erwähnten Aufnahmen gelten als die ersten Berührungspunkte zwischen der Aufnahmeindustrie und der Musik Iran. Die Erfah-

10 Vgl. Raïess Nia, S. 55 f.

rungen dieser Phase motivierte die Firma Gramophon, in den folgenden Jahren einige Aufnahmen direkt im Iran zu organisieren.

### 3.2 Die Schallplattenveröffentlichung von 1906 bis 1914

Der Zeitraum von 1906 bis 1914 ist insofern wichtig, weil die Firma Gramophon während dieser Zeit mit kommerziellen Aufnahmen iranischer Musik auch im Iran begann. Diese Phase endete mit Beginn des Ersten Weltkriegs. Im folgenden Abschnitt werden alle Aufnahmeserien dieses Zeitraums dargestellt.

#### 3.2.1 Die Aufnahmen von 1906: von Teheran bis Hannover

Die Aufnahmen von 1906 sind die ersten kommerziellen Aufnahmen, die im Iran durchgeführt wurden. Es stellt sich die Frage, warum die Firma «The Gramophon & Typewriter»<sup>11</sup> sich entschied, eigene Aufnahmen im Iran zu realisieren. Das lässt sich aus Sicht verschiedener Perspektiven beantworten. Die neuen Mitbewerber im Bereich der Musikaufnahme, die für die Firma Gramophon neue Konkurrenten darstellten, mögen als ein Grund gelten. Die von diesen neuen Firmen in den vielfältigen Regionen der Welt durchgeführten Aufnahmen stellten für die Firma Gramophon eine finanzielle Bedrohung dar. Einige dieser Firmen waren:<sup>12</sup>

- Beka Record in Berlin
- International Talking Machine in Berlin
- Schallplatten-Fabrik, Favorite G.m.b.H in Hannover
- Company Generale de Phonographes in Paris
- Cinematographes et Appareils de Précision (Pathe) in Paris

Die oben genannten Firmen konzentrierten sich auf Aufnahmen in Nordafrika, Teile des damaligen Osmanischen Reiches (vor allem das Gebiet der heutigen Türkei) und den Balkan.<sup>13</sup> Infolge dieser Situation fühlte sich «The Gramophon & Typewriter» nachdrücklich dazu angehalten, in weiteren Regionen der Welt Musik aufzunehmen. Iran stand zwischen dem Osmani-

---

11 Sie wird als Gramophon Firma auch in dieser Arbeit erwähnt.

12 Vgl. Kinnear, S. 44 f.

13 Vgl. ebd., S. 45.



schen Reich und einer der größten Kolonien Englands, Indien. Deswegen versuchte die britische Regierung im Laufe des 19. Jahrhunderts ihre Macht im Iran zu erweitern, um Indien gegen das Osmanische Reich zu schützen. Außerdem war der Iran für Großbritannien und Russland ein Konkurrenzgebiet. Ab Mitte des 19. Jahrhunderts fungierte der Iran für Großbritannien und Russland als Absatzmarkt für Konsumgüter, was zu einem steigenden Handelsaustausch mit diesen Ländern führte. Um den Handel mit Iran weiter zu verbessern und die Wälder und Bergwerke im Iran nutzen zu können, entschieden sich die englische und russische Regierung, die Infrastruktur im Iran zu verbessern. Die Russen bauten im Norden Iran neue Straßen, wodurch eine Verbindung zwischen Iran und Russland, bzw. dem Osmanischen Reich und somit auch mit Europa entstand. Der Straßenbau verbesserte und bestärkte die Handelsbedingungen mit Russland und Europa enorm. In den 1870er Jahren führten die Engländer den Telegrammdienst ein.<sup>14</sup> Außerdem gründeten sie eine Bank im Iran, die *Banke Schahi* (königliche Bank) genannt wurde. Allerdings zeigte sich Russland mit seinen Ambitionen bezüglich des Handels mit Iran erfolgreicher.

«Nach einer Statistik der belgischen Zollbeamten im Iran belief sich der russische Handel auf 96 Millionen Franken, während der britische nur 59 Millionen Franken umfasste.»<sup>15</sup>

Maxim Pick, kommerzieller Vertreter der Firma Grammophon während der Aufnahmereise im Jahr 1906 im Iran, bestätigte den Einfluss von Russland in der Wirtschaft Iran in seinem Bericht wie folgt:

«Iran ist ein heikles Thema zwischen Russland und England. Dieser Konflikt ist wie eine Sackgasse, der die Entwicklung des Iran behindert. Anlässlich eines großen Kredits, den der Iran von Russland bekommen hat, wurde der Iran dazu verpflichtet, den Aufbau der Bahnlinie nur mit Russland zu realisieren. Die Russen bauen weder die Bahnlinie noch erlauben sie anderen Ländern, sie zu bauen.»<sup>16</sup>

Infolge der dargestellten Lage, wollte die britische Regierung nun also ihren Handel mit dem Iran ausweiten. In dieser Atmosphäre traf die Firma «The Gramophone & Typewriter» die Entscheidung, mit Musikaufnahmen im Iran zu beginnen. Ende des Jahres 1905 schickte die Firma zunächst den kommerziellen Vertreter Maxim Pick, und danach Franz und Max Hampe

14 Siehe zum Beispiel: Paolovich.

15 Paolovich, S. 30 (eigene Übersetzung).

16 Rajaie, S. 73 (eigene Übersetzung).

als Tontechniker in den Iran.<sup>17</sup> Diese Brüder waren Deutsche. Franz Hampe wurde 1902 in der Niederlassung von «The Gramophone & Typewriter» in Berlin als Tontechniker eingestellt.

«Die Firma wählte Franz Hampe wegen seiner Erfahrungen, die er als Tontechniker während der Aufnahmereise in den Kaukasus erworben hatte, für die Aufnahmereise in den Iran. Diese Reise wurde organisiert für das Ende des Jahres 1905. Max Hampe, der im April 1904 in der Firma eingestellt worden war, begleitete seinen Bruder auf dieser Reise.»<sup>18</sup>

Maxim Pick war bereits früher in den Iran gereist, um die Aufnahmegenehmigungen zu beantragen. Da damals die meisten renommierten Musiker am königlichen Hof beschäftigt waren, konnte der damalige König des Iran, Muzaffer ad-Din Schah, als Einziger diese Genehmigung erteilen. Dies ist der gesellschaftlichen Stellung damaliger iranischer Musiker geschuldet, die in den folgenden Abschnitten erläutert wird. Maxim Pick bat den Schah schriftlich um die Aufnahmegenehmigung. Mit diesem Brief verfolgte Maxim Pick zwei Ziele:

- Aufnahmegenehmigung im Iran
- Das Patentrecht für den Vertrieb des Grammophons im Iran

Er bat den Schah wie folgt:

«In Kürze kommen zwei Aufnahmeexperten zur Aufnahme iranischer Musik im Iran an. Ich bitte Sie um einen Befehl, damit Ihre Knechte und Musiker die Klänge, die ihre Majestät erfreuen, aufnehmen können. Die Firma Grammophon wäre stolz, wenn das Patentrecht des Vertriebs des Grammophons im Lande der Majestät an sie vergeben würde.»<sup>19</sup>

Letztendlich wurde der Schah zufrieden gestellt und bewilligte die Aktivität der Firma «The Gramophone & Typewriter» im Iran. Nach der Genehmigung vom Schah musste Maxim Pick den Kontakt zu den Musikern aufbauen. Deswegen wandte er sich zunächst an den Vorsitzenden der Abteilung «Militärmusik» der Hochschule *Darolfonun*, Alfred Jean Baptiste Lemaire. Diese erste nach europäischem Vorbild strukturierte Hochschule wurde 1851 von dem damaligen Ministerpräsident Amir Kabir gegründet. Die Hochschule *Darolfonun* beherbergte die Fakultäten Medizin, Ingenieurwissenschaften, Militärwissenschaften und Geisteswissenschaften. Im Bereich Militärwissenschaften wurde auch Militärmusik unterrichtet. Durch den

17 Vgl. ebd., S. 29.

18 Kinneer, S. 46 (eigene Übersetzung).

19 Rajaie, S. 30 (eigene Übersetzung).

Aufbau der Militärmusikabteilung war das *Darolfonun* die erste Hochschule im Iran, in der europäische Musik gelehrt wurde. Die Musiklehre der Schule bestand aus westlicher Musiktheorie, Gehörbildung und der Lehre von Blasinstrumenten. Die benötigten Instrumente wurden aus Europa eingeführt.<sup>20</sup> Die Gründung der Abteilung «Militärmusik» verstärkte den Einfluss der europäischen Musik auf die iranische Gesellschaft. Das erste Buch über europäische Musiktheorie im Iran wurde von der Hochschule *Darolfonun* selbst veröffentlicht. Akbar Khane Naghash Bashi, der im *Darolfonun* selbst Französisch und Malerei unterrichtete, wurde von Lemaire als Übersetzer ausgewählt. Er veröffentlichte die von Lemaire in seinem Seminar unterrichtete europäische Musiktheorie in einem Buch auf Französisch und Persisch. Infolge der Bemühungen von Lemaire wurde nach einigen Jahren das Militärmusikorchester auf Musikaufführungen vorbereitet.

«Das Orchester von Lemaire wurde bei offiziellen Festen, bei Militärparaden und bei der Vorstellung von Vertretern ausländischer Staaten bei Nasereddin Schah eingesetzt.»<sup>21</sup>

Lemaire sagte zu, Maxim Pick darin zu unterstützen, die Bekanntschaft mit den Musikern zu machen, Maxim Pick schrieb über seinen Kompromiss mit Lemaire Folgendes:

«Ich organisierte ein Treffen mit Lemaire, damit er mir die höfischen Musiker, sein Orchester und die besten Sänger und Instrumentalisten Teherans vorstellt. Er hatte sich verpflichtet, sich um den kostenlosen Aufnahmeort, einen Generator und das Treffen mit dem Schah zu kümmern. Als Gegenleistung wurden 5.000 Franken und ein Prozent der Provision vom Verkauf der Schallplatten vereinbart. Lemaire lehnte ab den Vertrag zu unterschreiben und behauptete, dass ihm der mündliche Vertrag genüge.»<sup>22</sup>

Nach der Ankunft von Franz und Max Hampe im Iran begannen die Aufnahmen am königlichen Hof. Die Firma «The Gramophon & Typewriter» wollte 400 Aufnahmeträger im Iran anfertigen. Die Brüder Hampe brachten aber nur 200 Schallplatten für Aufnahmen mit. Die übrigen Schallplatten wurden von Berlin in den Iran geschickt, aber Bahnstreiks in Russland verhinderten die Einfuhr in den Iran.<sup>23</sup> Die Aufnahmen wurden schließlich mit den bereits im Iran vorhandenen Schallplatten begonnen. Nach einigen Wochen traten vermehrte Probleme zwischen Lemaire und der Delegation der Firma Gramophon auf. Maxim Pick berichtete über diese Probleme:

20 Vgl. Khaleqi, 2011, S. 147.

21 Ebd. (eigene Übersetzung).

22 Rajaie, S. 69 f. (eigene Übersetzung).

23 Vgl. Kinnear, S. 49.

«Nach der Aufnahme einiger orchesterlicher Werke tauchten Probleme auf. Im Gegensatz zu unserer Absprache nahmen wenige renommierte Musiker an den Aufnahmen teil. Die Aufnahmen gingen langsam voran. Ich hörte, dass Lemaire den Musikern kein Honorar zahlen wollte. Ich teilte ihm mit, wenn es finanziellen Probleme gäbe, kann das benötigte Geld zur Verfügung gestellt werden. Aber er bestritt die Forderung und versprach dieses Problem zu lösen. Trotzdem änderte sich nichts, er unterbrach seine Kooperation und erkrankte nach einigen Wochen. Obwohl er dieses Mal einen schriftlichen Vertrag anforderte, wies ich das zurück. Ich bemerkte, dass er die Musiker für die Aufnahme nicht zufrieden stellen kann.»<sup>24</sup>

Diese Lage führte zu einem größeren Konflikt zwischen Lemaire und Maxim Pick.

«Lemaire versuchte die Aufnahmegeräte zu beschlagnahmen. Seine Kollegen am Hof ärgerten uns, um ihr Geld zu bekommen. Trotzdem beendete ich meinen Kontakt mit ihm. Den vereinbarten Betrag in Höhe von 5.000 Franken bezahlte ich ihm durch das französische Konsulat in Teheran.»<sup>25</sup>

Obwohl Lemaire darin scheiterte, Pick dauerhafte Kontakte zu iranischen Musikern zu vermitteln, konnte letzterer dank anderweitiger Verbindungen zum Königshof einige Stücke mit iranischen Musikern aufnehmen und dadurch einen Überblick über die mit der iranischen Musiktheorie verbundenen Musikpraxis (*Dastgah*) und dem damals verbreiteten Genre gewinnen. Die in den nächsten Abschnitten dargestellte Untersuchung des Aufnahmekatalogs bestätigt diese Feststellung. Maxim Pick stellte die iranische Musik in einem Bericht an die Direktion von «The Gramophone & Typewriter» wie folgt vor:

«Die iranische Musik kann in zwei Kategorien eingeteilt werden:

*Awaz*: Das sind die alten persischen Gedichte, für die Musik komponiert worden ist und die mündlich von Generation zu Generation übertragen worden sind. (Es gibt keine Schrifttradition in der persischen Musik.)

*Tasnif*: Das sind die populären Liebeslieder.

*Awaz* besteht aus sieben *Dastgah*, die den sieben Paradiesen gleichen. Normalerweise wird der Gesang durch einen Hauptsänger gesungen und mit einem Instrument begleitet. Nach dem Sologesang wird *Tasnif* gesungen. *Tasnif* wird durch den Chor und einige Musikinstrumente begleitet. Die Zahl der *Awaz-ha*<sup>26</sup> ist gering. [...] Im Gegensatz zu *Awaz-ha*, die als klassisch gelten, ist *Tasnif* sehr populär und sein Thema behandelt aktuelle Themen. Ich or-

24 Rajaie, S. 70 (eigene Übersetzung).

25 Ebd. (eigene Übersetzung).

26 Plural von *Awaz*.

ganisierte es so, dass alle sieben *Dashtgah*, so weit wie möglich, aufgenommen wurden.»<sup>27</sup>

Die Erläuterungen von Maxim Pick enthalten Aspekte über die Eigenschaften jener mit iranischer Musiktheorie verbundenen Musikpraxis, die oft als klassische iranische Musik bezeichnet wird. Maxim Pick wies in seinem Bericht auf das religiöse Verbot der Aufnahme durch Sängerinnen hin:

«Es wurde nur die Stimme der Sänger aufgenommen. Um keinen Ärger zu bekommen, wurde keine Aufnahme mit Sängerinnen durchgeführt. Die Aufnahme der Frauenstimme konnte einen Konflikt auslösen.»<sup>28</sup>

Am Ende der Reise wurde ein Treffen zwischen Maxim Pick, seinen Kollegen und dem persischen König durch den Vizekonsul der amerikanischen Botschaft in Teheran, J. Tyler, realisiert. Während dieses Treffens nahmen die Brüder Hampe die Stimme des Königs auf und spielten die aufgenommene Schallplatte vor. Es bot sich die Möglichkeit, die Qualität der neuen Version des Grammophons vorzuführen und damit das Vertrauensverhältnis zum Schah positiv zu beeinflussen. Insgesamt wurden fünf Schallplatten mit der Stimme des Königs und anderer Aristokraten bei diesem Besuch aufgenommen. Zwei dieser Aufnahmen wurden auf dem Weg ins Ausland zur Vervielfältigung zerstört. Es existieren also noch drei Schallplatten mit dem Durchmesser 17,5 cm und folgenden Katalognummern:<sup>29</sup>

- GC-2-11000
- GC-2-11001
- GC-2-11002

Die ersten zwei Schallplatten tragen die Unterschrift von Muzaffer ad-Din Schah. Der Text auf der Schallplatte lautet:

«Die Rede von der Majestät Muzaffar ad-Din Schah, möge Gott seine Herrschaft beschützen, die am 16. Januar auf Grammophon erschien.»<sup>30</sup>

Die ersten zwei Schallplatten beinhalten die Rede des Schah, des Ministerpräsidenten und des Außenministers. Unter den Dokumenten der Firma Grammophon befindet sich das Kompliment des Schah über das Grammophon:

«Das Gerät von Herrn Pick ist das beste Grammophon, das ich bisher gesehen habe.»<sup>31</sup>

---

27 Rajaie, S. 73 (eigene Übersetzung).

28 Ebd. (eigene Übersetzung).

29 Ebd., S.32.

30 Ebd. (eigene Übersetzung).

31 Ebd., S. 33. (eigene Übersetzung).

Der Inhalt dieser Schallplatten umfasst das Kompliment des Königs an den Ministerpräsidenten und den Außenminister und umgekehrt. Zur Bestätigung schrieb der Vizekonsul der amerikanischen Botschaft in Teheran, J. Tyler, eine Bescheinigung um die Richtigkeit der Stimme des Königs zu bestätigen.<sup>32</sup> Diese Schallplatten wurden erstmals im Februar 1909 zum Verkauf angeboten und damit einem breiteren Publikum zur Verfügung gestellt.<sup>33</sup>

Nach dem Ende der Aufnahmen wurden die Tonträger zu Joseph Berliners Telefon-Fabrik in Hannover geschickt, um sie dort zu vervielfältigen.<sup>34</sup> Die diskographischen Informationen der Schallplatten sind folgende:

Label	Katalog-Nr.	Matrix-Nr.	Größe	Anzahl
GRAMOPHONE RECORD	16009, 3–12649	596q–661q	7 Inch	65
GRAMOPHONE CONCERT RECORD	2–11001, 4–12000	824r–971r	10 Inch	140
GRAMOPHONE MONARCH RECORD	12090–12100	156s–166s	12 Inch	11

Tabelle 1: Diskographische Angaben der Aufnahmen im Jahr 1906

Die Produktionsphase war nahezu beendet, die Phase der Distribution musste beginnen. Die Firma Grammophon überlegte, wie diese Phase am besten organisiert werden könne, um optimal davon zu profitieren. Daher versuchte Maxim Pick bereits parallel zur Produktionsphase die kommerzielle Lage des Iran zu untersuchen und einen geeigneten Partner für die Distribution zu finden. Ein bemerkenswerter Aspekt in seiner Untersuchung ist eine eurozentrische und evolutionistische Auslegung, wenn er erwähnt:

«Iraner interessieren sich für den Handel. Sie sind schlau, aber ihre Handelsweise ist total asiatisch. Sie arbeiten zögerlich und verschieben die Angelegenheiten [...] Sie sind den Kindern sehr ähnlich, da sie auf neue Produkte sehr euphorisch reagieren.»<sup>35</sup>

Um einen transparenten Überblick über den Musikkonsum im Iran erhalten zu können, versuchte Maxim Pick, Menschen verschiedener Schichten kennenzulernen:

32 Vgl. ebd.

33 Vgl. Kinnear, S.52.

34 Vgl. ebd.

35 Rajaie, S. 66 (eigene Übersetzung).

«Nach einer Statistik wird die Bevölkerung im Iran auf 10 bis 13 Millionen Menschen geschätzt. Es gibt viele reiche Leute, aber die meisten sind arm. Die Mittelschicht, bestehend aus Militärangehörigen, Händlern, [...] ist klein. Außer Russen leben wenige Europäer in Teheran, nicht mehr als 300 Personen. Reiche Iraner leben sehr wohlhabend. Sie geben viel Geld zum Vergnügen aus. Die Frauen sind sehr verschwenderisch und kaufen alles, was ihnen gut gefällt. Es gibt keine nennenswerte Zeitung. Die Nachrichten werden mündlich und schnell verbreitet.»<sup>36</sup>

Maxim Pick verstand nicht nur Iraner als Konsumenten, sondern er beobachtete auch die in Teheran lebenden Ausländer als einen Teil des iranischen Konsumpotentials, wenn auch eher für ausländische Schallplatten. Er beschrieb den Musikgeschmack der Konsumenten im Iran folgendermaßen:

«Die Iraner mögen gerne persische Melodien und Lieder hören. Gelegentlich ist auch türkische und armenische Musik beliebt. Für die Ausländer im Iran sollen vor allem englische, französische, italienische Volks- und Tanzlieder eingeführt werden.»<sup>37</sup>

Maxim Pick sah auch den Kaukasus als ein Konsumfeld für die persischen Schallplatten.

«Die Einwohner im Kaukasus freuen sich bestimmt über neue persische Schallplatten. Die Niederlassung der Firma Grammophon in Tiflis forderte persische Schallplatten an. Ich bin sicher, dass sie einen guten Umsatz damit erzielen kann. Die Niederlassung in Wien forderte auch persische Schallplatten an.»<sup>38</sup>

Es stellt sich besonders die Frage, welches Konsumpotential die Niederlassung in Wien für persische Schallplatten erwartete. Über die Konsumart der Musik innerhalb der iranischen Gesellschaft schrieb Pick:

«Es gibt kein Theater und keinen öffentlichen Raum, der der Unterhaltung dient. Auf den zentralen Plätzen der großen Städte üben manchmal die militärischen Ensembles und spielen iranische Melodien. Es gibt kleine Ensembles, die aus Instrumentalisten, Sängern, Tänzern und Clowns bestehen, die *Motreb* genannt werden. Diese Ensembles führen ihr Repertoire normalerweise in den Nächten privat in den Häusern auf. Mit einigen Ausnahmen sieht man kein großes Interesse an westlicher Musik.»<sup>39</sup>

---

36 Ebd.

37 Ebd., S. 79 (eigene Übersetzung).

38 Ebd., S. 82 (eigene Übersetzung).

39 Ebd.

Er stellte die Königsfamilie und Aristokraten als die Hauptkonsumenten des Grammophons vor:

«Schah hat in *Andaruni*<sup>40</sup> einige Grammophone, Schallplatten und Phonographen. Der Bruder von Shah Nayeb al-Saltaneh zeigte mir sein Grammophon. Es gibt in den Häusern der Aristokraten und der Familie des Königs einige Grammophone. Ich sah auch ein Grammophon im Haus des Vizepräsidenten des Innenministeriums, Mohtasham al-Saltaneh.»<sup>41</sup>

Es ist erwähnenswert, dass das Grammophon in *Andaruni* bewahrt und höchstwahrscheinlich abgespielt wurde. Man kann dies als Beleg dafür werten, dass Grammophone, wie Maxim Pick auch erwähnte, eher zum Privatleben gehörten. Es ist also nach den vorhandenen historischen Dokumenten davon auszugehen, dass damals Grammophone in der Öffentlichkeit kaum bis gar nicht gebraucht wurden. Maxim Pick betont auch die Wichtigkeit von *Andaruni* für den Konsum des Grammophons.

«Höchstwahrscheinlich gilt das Grammophon als ein beliebtes Konsumgut in *Andaruni*, weil es da den Frauen und Kindern zum Vergnügen und zum Amüsieren dient.»<sup>42</sup>

Insgesamt war Maxim Pick der Meinung, dass die Firma Grammophon von den persischen Aufnahmen gut profitieren könne. Aber diese Annahme basierte auf einigen Voraussetzungen. Nach Meinung von Maxim Pick musste zumindest ein Fachgeschäft in Teheran etabliert werden.<sup>43</sup> Seiner Meinung nach musste ein erfahrener Techniker zum Personal dieses Fachgeschäfts gehören.<sup>44</sup> Maxim Pick schlug außerdem vor, dass in diesem Fachgeschäft eine eigene Abteilung für Frauen eingerichtet werden sollte.<sup>45</sup> Diese Forderung hat ihren Ursprung in der Stellung der Frauen in der Gesellschaft. Viele öffentliche Angelegenheiten waren am Anfang des 20. Jahrhunderts noch nach Geschlechtern getrennt.<sup>46</sup> Außer in Teheran sollten seiner Meinung nach auch in folgenden Städten Schallplatten verkauft werden: Tabriz, Bushehr, Shiraz, Mashhad, Isfahan, Soltan Abab (Arak), Rasht, Yazd, Ker-

---

40 Die Definition von *Andaruni*: Das ist ein Teil des Hauses der Aristokraten und der reichen Personen in der Qadscharenzeit, der nur zur Frauen und Kinder gehört.

41 Ebd., S. 79 (eigene Übersetzung).

42 Ebd., S. 81 (eigene Übersetzung).

43 Vgl. ebd.

44 Vgl. ebd., S. 83.

45 Vgl. ebd.

46 Vgl. Delrish, S. 80.



man, Kermanshah und Naser Abad.<sup>47</sup> Maxim Pick schlug der Firma Gram-mophon auch vor, die nächste Aufnahme-reise nicht in Teheran, sondern im Süd-Iran zu realisieren. So könnten seiner Meinung nach die Reisekosten gesenkt werden.<sup>48</sup> Mit diesen Vorkenntnissen fing Maxim Pick an, mit unterschiedlichen Personen und Instituten zu verhandeln. Diese Personen und Institute können in zwei Kategorien unterschieden werden:

1. Die Personen und Institute, an die Maxim Pick sich wendete.
2. Die Personen und Instituten, die selber Interesse zeigten.

Maxim Pick wendete sich an folgende Personen und Unternehmen, um mit ihnen über eine Niederlassung der Firma Grammophon zu verhandeln:

1. Die Firma Zeigler
2. Die Firma Linch
3. Hossein Amin al-Zarb
4. Die Firma Zingler

Die Firma Zeigler war ein Handelsunternehmen aus Manchester mit vielen Niederlassungen im Iran. Der Hauptsitz der Firma war in Tabriz im Nordwesten des Iran.<sup>49</sup> Maxim Pick verhandelte mit Carl Arter, dem Vorsitzenden der Niederlassung in Teheran. Er schrieb über Details dieser Verhandlung Folgendes:

«Angesichts ihrer Unerfahrenheit im Handel mit Grammophonen konnten sie diesen Handel nicht gewährleisten. Ich erklärte Herrn Carl Arter die Bedingungen, die durch eine Niederlassung berücksichtigt werden müssten:

- Es müssen einige Grammophone monatlich verkauft werden. Der Erlös muss der Firma Grammophon durch die *Banke Schahi* (königliche Bank) bezahlt werden.
- Die Niederlassung ist verpflichtet, monatlich einige persische Schallplatten zu kaufen. Die persischen Schallplatten können aus der Niederlassung in Tiflis in den Iran geliefert werden.
- Es muss ein Fachgeschäft in Teheran gegründet werden. Es soll auch die Rolle des Vertreibers für andere Städte im Iran spielen.»<sup>50</sup>

Maxim Pick stellte die Lage der Firma Linch wie folgt dar:

«Die Brüder Linch, die mit dem Bau der neuen Straße von Teheran nach Isfahan beschäftigt sind, konkurrieren mit der Firma Zeigler. Es wäre gut, wenn

47 Vgl. Rajaie, S. 81.

48 Vgl. ebd., S. 73.

49 Vgl. ebd., S. 75.

50 Ebd., S. 76 (eigene Übersetzung).

sie einige Niederlassungen in südlichen Städten Iran verwalteten, falls wir mit Zeigler keinen Kompromiss schließen können.»<sup>51</sup>

Hossein Amin al-Zarb war der andere erwünschte Partner der Firma Grammophon, der den Phonographen und den Wachszyylinder in den Iran einführte. Er war damals einer der erfolgreichsten Händler im Iran. Sein Unternehmen hatte auch viele Niederlassungen in verschiedenen Städten. Er hatte einen guten Ruf in der Gesellschaft. Der Vorsitzende der Banke Shahi gab beispielsweise nach dem Treffen mit Maxim Pick folgende Stellungnahme ab:

«Die iranischen Händler sind finanziell unzuverlässig. Hossein Amin al-Zarb ist aber eine Ausnahme.»<sup>52</sup>

Diese Stellungnahme motivierte Maxim Pick, mit Hossein Amin al-Zarb zu verhandeln. Dieses Gespräch verlief wie folgt:

«Hossein Amin al-Zarb schlug vor, eine Niederlassung in Teheran zu gründen, um sowohl die Musikstücke der Sänger als auch der Sängerinnen aufzunehmen. Damit die Niederlassung der Firma Grammophon ihm übergeben werden konnte, forderte ich ihn auf, einen jährlichen Umsatz von 125.000 Rubel zu gewährleisten. Hossein Amin al-Zarb war skeptisch, diesen Betrag gewährleisten zu können. Stattdessen schlug er 15.000 Franken als jährlichen Mindestumsatz vor. Ich lehnte das ab. Trotzdem zeigte er Interesse an weiteren Verhandlungen.»<sup>53</sup>

Die andere Firma, die Maxim Pick auswählte, war die Firma Zingler. Maxim Pick beschrieb ihre Lage im Iran folgendermaßen:

«Die Firma führt die Güter der USA durch Russland in den Iran ein. Sie ist aber finanziell unabhängig von Russland. Die meisten Angestellten der Firma sind Deutsche und Russen. Sie verkaufen ihre Güter auch gegen Ratenzahlung in ihren Niederlassungen in verschiedenen Städten des Iran.»<sup>54</sup>

Maxim Pick stellte sein Treffen mit Herrn Ruth, Vorsitzender der Firma im Iran, wie folgt dar:

«Herr Ruth ist der Meinung, dass der Verkauf der Nähmaschine und des Grammophons sehr gut zusammenpassen. Er ist der Meinung, dass durch den Verkauf von Grammophonen seine Firma gut davon profitieren kann. Die Kooperation mit der Firma Zingler hat für die Firma Grammophon den

---

51 Rajaie, S. 78 (eigene Übersetzung).

52 Ebd.

53 Ebd., S. 77.

54 Ebd., S. 80.

Vorteil, dass sie ohne großen Aufwand in verschiedenen Regionen des Iran ihre Produkte anbieten kann. Herr Ruth hat selbst keine Autorisierung. Sein Chef in Sankt Petersburg, der mit der zentralen Firma in New York in Kontakt steht, soll sich um diese Kooperation kümmern.»<sup>55</sup>

Die Personen und Institute, die selbst Interesse zeigten, um die Niederlassung zu erhalten, sind die folgenden:

1. Herr Alfred Jean Baptiste Lemaire
2. Herr Mohammadrahim Waliov
4. Herr Jamshid
5. Herr Bayer
6. Firma Magland Holandisch
7. Herr Just Dovus
8. Jahn Pater

Anscheinend hatte Herr Lemaire Interesse an der Niederlassung der Firma Grammophon. Lemaire wollte seinen Wunsch durch eine Förderung der staatlichen russischen Bank erfüllen.<sup>56</sup> Die Anforderung von Lemaire wurde durch Maxim Pick abgelehnt, weil er kein Interesse hatte, mit russischen Banken zu kooperieren.<sup>57</sup> Aus gleichem Grunde wurde die Bewerbung von Mohammadrahim Waliov abgelehnt. Er war der Vorsitzende der Firma «Kukas & Merkur», welche im Bereich des Personenverkehrs engagiert war.<sup>58</sup> Ein weiterer Bewerber war der Bankier Jamshid. Er gehörte zur zoroastrischen Minderheit im Iran. Sein Angebot wurde abgelehnt. Maxim Pick war der Meinung, dass religiöse Minderheiten, wie zum Beispiel Armenier und Zoroastrier, unter den Händlern kein großes Ansehen hätten.<sup>59</sup> Er schrieb über Herrn Bayer folgendes:

«Der Händler, Herr Bayer, ist aus Österreich und lebt seit 20 Jahren im Iran. Sein Unternehmen hat viele Vertretungen im Iran. Meine Untersuchungen haben ergeben, dass er kein vertrauenswürdiger Mensch ist und keine guten Kontakte im Iran hat.»<sup>60</sup>

Der Niederländer S. F. Pernis, Vertreter der Firma Magland Holandisch im Iran, zeigte auch Interesse für die Niederlassung. Er war einer der erfolg-

---

55 Ebd., S. 80 f. (eigene Übersetzung).

56 Vgl. ebd., S. 76.

57 Vgl. ebd., S. 77.

58 Vgl. ebd., S. 76.

59 Vgl. ebd., S. 77.

60 Ebd., S. 78.

reichsten Händler im Iran nach Hossein Amin al-Zarb.<sup>61</sup> Just Dovus war ein weiterer niederländischer Händler, der sich um die Niederlassung bewarb. Er hatte einen guten Ruf in Teheran, aber Maxim Pick war skeptisch, ob er kommerziell erfolgreich sein könne.<sup>62</sup> Jahn Pater und sein Bruder waren ebenfalls niederländische Händler, die mit Maxim Pick verhandelten. Ihr Interesse fand, trotz ihres Ansehens im Iran, keine Berücksichtigung bei Maxim Pick. Um einen passenden Partner für die Niederlassung zu finden, ließ sich Maxim Pick vom Vorstand der Banke Shahi (königliche Bank) beraten:

«Herr Grandy, der Vizepräsident der Banke Shahi, sagte mir privat, dass die Firma Zeigler die Niederlassung übernehmen soll. Herr Rabino, der Präsident der Bank Shahi, sagte mir hingegen: Ich weiß nicht, ob Sie im Iran viel handeln können. Ich habe Zweifel an dem Nutzen der Kooperation mit Zeigler. Machen Sie sich nicht abhängig von einer Niederlassung! Im Iran können Sie sich nur auf sich selbst verlassen. Wenn ich an Ihrer Stelle wäre, nähme ich den höchsten Preis für die Produkte und versuchte, so viel wie möglich davon zu profitieren. Der Preis im Iran hat nichts mit dem Preis im Orient zu tun.»<sup>63</sup>

Letztendlich wählte Maxim Pick dann doch die Firma Zeigler als Partner für die Niederlassung. Wie der Präsident der Banke Shahi vorhersagte, dauerte diese Kooperation nicht lange. Nach circa einem Jahr stellte die Firma «Grammophone & Typewriter» Herrn F. W. Emerson als ihren Vertreter im Iran ein.<sup>64</sup> Emerson schloss einen Vertriebsvertrag für den Iran mit der Firma «Hovesepian, Hairapetian & Cie» ab.<sup>65</sup> Mit der Änderung eines Geschäftspartners benannte sich diese Firma in «Hambartzoum, Hairapetian & Cie» um.<sup>66</sup> Einige Monate nach den Aufnahmen von der Firma Grammophon geriet der Iran in eine politische Krise. Die Konstitutionelle Revolution (1906–1911) war ein wichtiges politisches Ereignis am Anfang des 20. Jahrhunderts.

«Die bürgerlich-konstitutionelle Revolution im Iran begann im Dezember 1905 mit einer Massenkundgebung in Teheran als Protest gegen die öffentliche Auspeitschung von sieben Kaufleuten wegen angeblicher Steuerhinterziehung.»<sup>67</sup>

---

61 Vgl. ebd.

62 Vgl. ebd.

63 Ebd., S. 79.

64 Vgl. Kinnear, S. 55.

65 Vgl. ebd.

66 Vgl. ebd., S. 56.

67 G.Barthel/H.Fürtig, S. 4.

Die Revolutionäre forderten später die Gründung eines Parlaments und eines Justizministeriums. Der damalige König Iran, Mozaffar ad-Din Shah, akzeptierte die Forderungen der Revolutionäre, so dass am 5. August 1906 der erste Verfassungsentwurf mit der Unterschrift des Schahs veröffentlicht wurde. Das erste iranische Parlament wurde am 07. Oktober 1906 gebildet. Nach dem Tod Mozaffar ad-Din Schahs am 7. Januar 1907 kam sein Sohn Mohammad Ali Schah an die Macht. Er stellte sich gegen die konstitutionelle Monarchie und erkannte die Verfassung nicht an. Mit Hilfe von Russland versuchte er, das Parlament aufzulösen.

«Als der Schah Ende 1907 die Kosakenbrigade (die russischen Militärfürkäfte) zusammenzog, antworteten die Werkftätigen erneut mit einem Generalstreik. 1908 nahm die Auseinandersetzung an Schärfe zu, am 23. Juni 1908 griffen die Kosaken das Parlamentsgebäude an, viele Abgeordnete wurden verhaftet oder an Ort und Stelle ermordet. Der Schah erklärte daraufhin das Parlament für aufgelöst.»<sup>68</sup>

Nach dieser Niederlage verlagerte sich das revolutionäre Zentrum nach Tabriz. Nach einem Jahr der Auseinandersetzung zwischen den Revolutionären und britisch-russischen Soldaten im Süden und Norden Iran eroberten die Revolutionäre am 13. Juni 1909 die Hauptstadt Teheran.

«Es gelang den Revolutionären, den verhassten Mohammad Ali Schah zum Rücktritt zu zwingen und für ihn den noch minderjährigen Ahmad Schah zu inthronisieren.»<sup>69</sup>

Im November wurde das Parlament zum zweiten Mal gegründet. Die politische Instabilität des Iran löste eine wirtschaftliche Unsicherheit bei der Firma «Grammophone & Typewriter» aus. Deswegen zog ihre Vertretung im Jahr 1907 von Teheran nach Tiflis um und stellte Frederick Tyler als ihren neuen Vertreter für den Iran vor.<sup>70</sup>

Zusammenfassend ist davon auszugehen, dass die Aufnahmen von 1906 zunächst beim Publikum keine Berücksichtigung fanden.

«Die Firma ‚Hoveseopian, Hairapetian & Cie‘ stellte 10.000 Schallplatten zur Verfügung. Nach einigen Monaten wurden geringe Stückzahlen verkauft. Im Oktober 1908 standen circa 8.400 Schallplatten noch im Lager. Um diesen Verlust zu kompensieren, forderte die Firma ‚Hoveseopian, Hairapetian & Cie‘ die Firma ‚Grammophone & Typewriter‘ zu Nachverhandlungen auf. Aber diesem Wunsch wurde nicht entsprochen.»<sup>71</sup>

---

68 Ebd., S. 8.

69 Ebd., S. 9.

70 Vgl. Kinnear, S. 51.

71 Ebd., S. 52.

Diesem Verlust kann man aus unterschiedlichen Perspektiven nachgehen. Es liegt nahe, dass die damaligen politischen Unruhen als der wichtigste Grund erwähnt werden müssen, warum das Publikum für die in 1906 veröffentlichten Schallplatten kein großes Interesse zeigte. Außer den politischen Unruhen, kann die illegale Vervielfältigung von Schallplatten als ein anderer wichtiger Grund für den Verlust der Firma Grammophon benannt werden.

«Im Jahr 1908 erfuhr die Firma Grammophon, dass die besten iranischen Schallplatten kopiert und zu einem geringen Preis verkauft wurden. Diese Schallplatten wurden doppelseitig mit einem weinroten Label produziert. Auf den Labeln stand ein iranisches Symbol, bestehend aus Sonne und Löwe, auf der Packung der Schallplatte das kommerzielle Zeichen der Firma Grammophon. Letztendlich konnte nicht festgestellt werden, wer diese Schallplatten vervielfältigt hatte. Es wurde vermutet, dass sie höchstwahrscheinlich in Istanbul vervielfältigt wurden.»<sup>72</sup>

Um die Kosten für iranische Schallplatten zu senken, entschied sich die Firma «Gramophone & Typewriter» im Jahr 1908, die Originale der Aufnahmen von 1906 von Joseph Berliners Telefon-Fabrik in Hannover an ihre Fabrik in Riga (die derzeitige Hauptstadt Lettlands) zu liefern. Die Lieferung von Riga nach Teheran war aus wirtschaftlicher Sicht günstiger. In den Jahren 1908 und 1909 wurden einige ausgewählte Aufnahmen aus dem Jahr 1906 in Riga reproduziert. Diese Schallplatten konnten beim iranischen Publikum gut verkauft werden. Daraufhin wurden weitere Schallplatten im Jahr 1912 wieder in Riga vervielfältigt.<sup>73</sup>

Obwohl die Firma Grammophon zu Beginn finanziell nicht erfolgreich war, verbesserte sie ihre Position auf dem iranischen Markt Schritt für Schritt. Trotz des Abzugs der Vertreter der Firma Grammophon Ende 1908 aus dem Iran wurde die Aktivität der Firma durch den Vertrieb von «Hambartzoom, Hairapetian & Cie» (im Folgenden: HH&C) fortgesetzt. HH&C spielte eine aktive Rolle beim Handel von Grammophonen und Schallplatten im Iran. Die Firma beschränkte sich nicht auf Fachgeschäfte, sondern versuchte Grammophone und Schallplatten in allen Märkten zu verkaufen. Infolge dieser Strategie konnten die Produkte besser verkauft werden.<sup>74</sup> Insgesamt gelten die Aufnahmen von 1906 als eine Grundlage für die nächsten Aufnahmeserien, die allerdings organisatorisch anders zustande kamen.

---

72 Ebd., S. 53.

73 Vgl. ebd., S. 53 f.

74 Vgl. ebd., S. 56.

### 3.2.2 Die Aufnahmen von 1907: Die Entdeckung der Rechte

Die Aufnahmen von 1907 wurden durch damals renommierte Musiker, Agha Hosseinqoli (*Tar*), Seyed Ahmad khan (*Awaz*), Assdollah khan (*Tar*, *Santur*) Bagher khan (*Kamanche*) und Mohammadbagher (*Tombak*) mit Hilfe und Unterstützung eines russischen Händlers, Hambartzoum, bei den Firmen Eden und Globophon in Paris realisiert. Hambartzoum schloss im Juni 1907 einen Aufnahmevertrag mit den oben genannten Firmen. Außer Mohammadbagher waren alle anderen Musiker an den Aufnahmen 1906 beteiligt. Es bestehen einige Fragen in Bezug auf diese Aufnahmen. Wo entstand die Idee zu diesen Aufnahmen? Hatten die Firmen Eden und Globophon Interesse an der Aufnahme der iranischen Musikstücke? Stammt diese Idee von Hambartzoum? Waren die Musiker selbst motiviert, einige Aufnahmen im Ausland zu realisieren? Es wird in diesem Teil versucht, diesen Fragen nachzugehen. Ein Aspekt, der die Aufnahmen aus dem Jahr 1907 von den Aufnahmen im Jahr 1906 unterscheidet, ist die Tatsache, dass die Musiker, die im Jahr 1907 an den Aufnahmen beteiligt waren, einen Vertrag mit dem Vermittler dieser Aufnahmereise, Hambartzoum, abschlossen. Der Akt der Vertragsschließung zeugt davon, dass die Musiker begannen, ihre Rechte zu artikulieren. Zu den Details des Vertrages zählen:

«Die Investitionen der Musiker mit den folgenden Beiträgen:

- Seyed Ahmad khan: 22.5%
  - Assdollah Aqa Hosseinqoli: 22.5%
  - khan: 22.5%
  - Mohammadbagher: 22.5%
  - Bagher khan: 10%
1. Die finanzielle und organisatorische Unterstützung von Hambartzoum bei der Aufnahme der Schallplatten in Paris bei den Firmen Eden und Globophon sowie deren Vervielfältigung in der Menge von 15.000 während der drei Jahre.
  2. Die Schallplatten von Eden mussten für 1 Franken und die Schallplatten von Globophon zum Preis von 1,70 Franken verkauft werden.
  3. Der Abschlag des Vertrags in Höhe von 1.200 Franken musste durch Hambartzoum bezahlt werden. Die Musiker mussten mit dem Kauf von 7.500 Schallplatten den Beitrag von Hambartzoum zurückbezahlen.
  4. Die erste Auslieferung der Schallplatten (200 Exemplare) muss gleichzeitig mit der Ankunft der Musiker in Teheran erfolgen.
  5. Der Verkaufspreis im Iran wurde pro Schallplatte auf zwei Toman berechnet. 10% jeder Schallplatte gehört als Provision zu Hambartzoum.

6. Die Musiker mussten die Qualität einiger Exemplare der aufgenommenen Schallplatten in Paris kontrollieren.»<sup>75</sup>

Damit die Musiker ihre Rechte verteidigen konnten, wählten sie Assdollah Khan als ihren Vertreter für einen eventuellen Konflikt mit Hambartzoom aus.<sup>76</sup>

Es lassen sich einige Punkte dieses Vertrags hervorheben. Der Preisunterschied zwischen Eden und Globophon bestand darin, dass die Schallplatten bei der deutschen Firma Globophon doppelseitig produziert werden mussten. Die deutschen Firmen waren damals die ersten Firmen, welche die Schallplatten doppelseitig produzieren konnten. Aber der Vervielfältigungsprozess lief anders, sodass die französische Firma Eden ebenso in der Lage war, die Schallplatten doppelseitig zu produzieren. Erstaunlicherweise waren die Musiker damals so motiviert, dass sie selbst in die Musikaufnahme investierten. Was entfachte ihr Interesse? Finanzieller Profit spielte möglicherweise eine Rolle, oder sie sahen die Aufnahmetechnik als eine Möglichkeit, ihr Repertoire zu bewahren. Es scheint, dass finanzielle Anreize für sie nicht ausschlaggebend waren, denn damals waren Schallplatten und Grammophone im Iran so teuer, dass selbst die Mittelschicht sich diese Geräte nicht leisten konnte. Mit anderen Worten war der Musikmarkt so klein, dass Musiker davon nicht viel profitieren konnten. Da die Musiker selbst für die Aufnahme investiert hatten, ist es naheliegend, dass die Idee zu diesen Aufnahmen von ihnen selbst entwickelt wurde. Es scheint, dass Hambartzoom nur die Rolle des Vermittlers und Unterstützers spielte. Die Musiker versuchten zwar direkt mit den Aufnahmefirmen einen Vertrag abzuschließen, aber dieser Versuch scheiterte anlässlich des Widerspruches von Hambartzoom.<sup>77</sup>

### 3.2.2.1 Die Diskographie der Aufnahmen

Der kommerzielle Name der in Paris aufgenommen Schallplatten ist Khorshid (auf Deutsch: Sonne). Diese Schallplatten kann man in zwei Kategorien unterscheiden:

1. Schallplatten mit dem Label EDEN-Paris
2. Schallplatten mit dem Label GLOBOS-RECORD

Im Gegensatz zu den im Vertrag stehenden Informationen sind die Schallplatten mit dem Label EDEN doppelseitig. Diese Schallplatten haben einen

<sup>75</sup> Mansour, 2007, S. 10 f. (eigene Übersetzung).

<sup>76</sup> Vgl. ebd., S. 17.

<sup>77</sup> Vgl. ebd., S. 10 f.



Durchmesser von 27 cm. Auf dem schwarz-weißen Label sieht man die Bilder der Musiker, die an der Aufnahmereise beteiligt waren. Ihre Namen sowie der Name Hambartzoum sind auf Persisch auf der Schallplatte verzeichnet. Außerdem steht auf der Schallplatte: «Collect Hambartzoum Hairapetian». Dies bezieht sich auf die oben bereits erwähnte Firma HH&C. Man sieht zwei Ziffern auf der Schallplatte. Die persische Ziffer bezieht sich auf die Katalognummer, die lateinische Ziffer auf die Matrixnummer. Der Name des aufgenommenen Musikstückes wurde mit lateinischen Buchstaben auf der Schallplatte transliteriert. Die doppelseitigen Schallplatten mit dem Label GLOBOS-RECORD haben eine purpurne Farbe, ihr Durchmesser beträgt 25 cm. Auch dort ist die Katalognummer in persischen Ziffern, die Matrixnummer in lateinischen Ziffern eingraviert. Die Namen der Musiker sind auf den Schallplatten nicht zu sehen, jedoch der Name von Hambartzoum. Da die Firma Globophon aus Hannover stammte, kommt die Frage auf, ob die Musiker außer in Paris auch einige Aufnahmen in Hannover durchführten. Dem Vertrag ist zu entnehmen, dass die Musiker ihre Musikstücke bei der Firma Globophon auch in Paris aufnahmen.

Während der drei Jahre mussten 15.000 Schallplatten in den Iran eingeführt werden, es ist aber unklar, wie viele Tracks überhaupt aufgenommen wurden, um diese Stückzahl zu erreichen. Nach den vorhandenen Informationen wurden nur ein einziges Mal Schallplatten in einer Anzahl von 700 Exemplaren durch Hambartzoum in den Iran eingeführt.<sup>78</sup> Diese 700 Schallplatten sind der einzige Nachlass der Aufnahmereise im Jahr 1907. Derzeit gelten diese Aufnahmen als Rarität. In den diskographischen Details der in Paris durchgeführten Aufnahmen stehen folgende Informationen:

Label	Katalog-Nr.	Matrix-Nr.	Größe	Anzahl
GLOBOS RECORD	1881>	1881>	10 Inch	40
EDEN PARIS	15.001>	15.001>	11 Inch	100

Tabelle 2: Die diskographischen Angaben der Aufnahmen im Jahr 1907

### 3.2.2.2 Rechtsstreit mit dem Organisator

Ein bemerkenswerter Aspekt bei den Aufnahmen aus dem Jahr 1907 ist eine Klage von Seyed Ahmad Khan gegen Hambartzoum, belegt durch ein neu entdecktes Dokument. Der iranische Diskograph Amir Mansour entdeckte

<sup>78</sup> Vgl. ebd., S. 11.

te dieses Schriftstück im iranischen Außenministerium. Da Hambartzoum die russische Staatsangehörigkeit hatte, musste die Klage verfahrenstechnisch beim iranischen Außenministerium eingereicht werden. Laut dem damaligen iranischen Strafgesetz hatten russische Staatsangehörige vor den iranischen Gerichten eine Immunität. Nach den vorhandenen Dokumenten fand die erste Sitzung am 01. Mai 1910 beim iranischen Außenministerium statt. Das Verfahren dauerte bis zum 12. Juli 1910.<sup>79</sup> Hambartzoum nahm an diesen Sitzungen mit dem russischen Konsul teil. Die Gründe, warum Seyed Ahmad Khan sich über Hambartzoum beklagte, sind folgende:

1. Nichterfüllung der Einführung von 15.000 Schallplatten.
2. Das Erhalten einer Provision von den Aufnahmefirmen.
3. Die Verweigerung der Distribution der Schallplatten vor dem Erhalt der Provision.
4. Die Einführung von 10% der Schallplatten ohne die Zustimmung der Musiker.

Wie bereits erwähnt, hatten die Musiker Assdollah Khan während der Aufnahme in Paris als ihren Vertreter gewählt. Warum beklagte sich nun aber Seyed Ahmad Khan über Hambartzoum? Einer der wichtigsten Gründe könnte die Erhöhung des Beitrags von Seyed Ahmad Khan für die Investition sein. Amir Mansour schrieb darüber folgendes:

«Obwohl der Name von Bagher Khan im Vertrag erwähnt wurde, sieht man seine Unterschrift weder im Vertrag noch in der Vollmacht der Musiker für Assdollah Khan. Es sieht so aus, dass Bagher Khan auf die Investition verzichtete und ohne finanzielle Beteiligung an diesen Aufnahmen teilnahm. Man kann davon ausgehen, dass Seyed Ahmad Khan den Beitrag von Bagher Khan kaufte. Deswegen stieg sein Anteil von 22,5% auf 32,5%.»<sup>80</sup>

Laut Amir Mansour war Seyed Ahmad Khan mehr als die übrigen Musiker finanziell von diesem Vertrag abhängig. Deswegen war er motivierter als die anderen, seine Rechte zu verteidigen. Außer den finanziellen Umständen könne außerdem die Tatsache, dass Seyed Ahmad Khan nicht zur Aufnahme 1909 in London eingeladen wurde, als weiterer Grund erwähnt werden. Ein paar Monate nach der Aufnahme im Jahr 1907 in Paris wurde Hambartzoum und seine Firma HH&C als Vertrieb durch die konkurrierende Firma Grammophon gewählt. Seyed Ahmad Khan erwähnte diese Tatsache als den wichtigsten Grund, aus dem Hambartzoum seine Verpflichtungen

79 Vgl. ebd., S. 7.

80 Ebd., S. 19 (eigene Übersetzung).

gegenüber den Firmen Eden und Globos nicht erfüllte.<sup>81</sup> Hambartzoum versuchte außer der Distribution einige neue Aufnahmen bei der Firma Grammophon zu organisieren. Da damals die politische Lage im Iran instabil war, wurden diese Aufnahmen im Jahr 1909 nicht im Iran, sondern in London realisiert. Nur Bagher Khan und Assdollah Khan waren an der Aufnahmereise 1909 beteiligt. Wäre Seyed Ahmad Khan durch Hambartzoum für die Aufnahmereise nach London ausgewählt gewesen, hätte er wahrscheinlich auf die Klage gegen Hambartzoum verzichtet. Nach den im Außenministerium vorhandenen Dokumenten wollte Seyed Ahmad Khan zunächst sein Problem mit Hambartzoum durch die Verhandlung aufheben. Seyed Ahmad Khan schlug Hambartzoum vor, ihn wieder zu bezahlen, damit die Schallplatten in den Iran eingeführt werden konnten. Hambartzoum jedoch, lehnte diesen Vorschlag ab. Stattdessen forderte er jene Musiker, die 1907 an den Aufnahmen teilgenommenen hatten, dazu auf, 600 Toman an ihn zu zahlen, damit die Schallplatten in den Iran eingeführt werden konnten. Da die Musiker diese Forderung nicht erfüllten, wurden die Schallplatten nicht mehr in den Iran eingeführt.<sup>82</sup> Anlässlich der politischen Unruhen in den Jahren 1907/08 im Iran konnte Seyed Ahmad Khan nicht klagen. Dies gelang ihm erst im Jahr 1910, als die politischen Unruhen zu Ende gingen und die Aufnahmeserie im Jahr 1909 in London realisiert worden war. Nach ungefähr zwei Monaten gab das Außenministerium am 12. Juli 1910 bekannt, dass Seyed Ahmad Khan zur Klage gegen Hambartzoum nicht berechtigt sei, da die Musiker in Paris Assdollah Khan als ihren Vertreter bevollmächtigt hatten.<sup>83</sup>

Durch dieses Verfahren werden auch weitere bedeutende Informationen über die Aufnahmereise im Jahr 1907 in Paris offenbar. Seyed Ahmad Khan äußerte in diesem Verfahren, dass die Musiker in Paris zu einem dreimonatigen Aufenthalt nach London eingeladen worden waren, um ein Konzert zu geben. Aber Hambartzoum verhinderte, dass diese Konzerttournee realisiert werden konnte.<sup>84</sup> Das Verlangen der Musiker, ein Konzert zu geben, hatte mit der Änderung des Musiklebens im Iran am Anfang des 20. Jahrhunderts und besonders nach der Konstitutionellen Revolution (1906) zu tun. Eine wesentliche Änderung im iranischen Musikleben nach der Konstitutionellen Revolution war die Herauslösung der Musiker aus dem Dienst des Königs und der Aristokraten. Die stärkste Änderung vollzog

---

81 Vgl. ebd., S. 15.

82 Vgl. ebd., S. 12.

83 Vgl. ebd., S. 17.

84 Vgl. ebd., S. 12.

sich unter den Musikern der Oberschicht. Dies hing mit der damaligen Situation der iranischen Gesellschaft zusammen, die sich nach der Revolution zum Westen hin geöffnet hatte. Es scheint, dass die Mittelschicht infolge der Begegnung mit der westlichen Kultur eine andere Musikvorstellung gewonnen hatte, die damals am besten von den Musikern der Oberschicht verwirklicht werden konnte. Das Verlangen nach den öffentlichen Konzerten gilt als ein Zeichen, dass die iranischen Musiker einige Elemente aus der westlichen Musikszene übernehmen wollten. Dieses veränderte Motiv bekam in der nächsten Aufnahmeserie im Jahr 1909 eine neue Dimension.

### 3.2.3 Krach und Werden der Musikinstrumente: Die Aufnahmen von 1909 in London

Die Aufnahmen im Jahre 1909 wurden durch den Vertrieb der Firma Grammophon im Iran durch HH&C organisiert. Wie bereits erwähnt, waren im Jahr 1906 die Aufnahmen für die Firma Grammophon ertraglos. Hier kann man die Frage stellen, wie die Firma wieder motiviert wurde, neue Aufnahmen im Iran zu organisieren. Der Fund von Erdöl im Iran könnte als ein wichtiger Grund dafür erwähnt werden. Die Suche nach Erdöl begann in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. In diesem Bereich waren die Engländer sehr aktiv. Sie versuchten durch unterschiedliche Verträge das Patentrecht des Erdöls im Iran zu gewinnen. Im Jahr 1872, in der Herrschaftszeit von Nasereddin Schah, bekam zunächst der deutschstämmige Engländer Baron De Reuter dieses Patentrecht. Der Vertrag wurde aber anlässlich in- und ausländischer Proteste gekündigt.<sup>85</sup> Im Jahr 1901 wurde dem Engländer William D'Arcy das Patentrecht zur Erfindung und Inbetriebnahme des Erdöls für 60 Jahre gegeben.<sup>86</sup> Nach sieben Jahren trug seine Aktivität erste Früchte.

«Am 16. Mai 1908 wurde Erdöl in *Masjed Soleyman*<sup>87</sup> gefunden. Zum ersten Mal wurde bewiesen, dass es im Iran viele Erdölquellen gibt.»<sup>88</sup>

Die Entdeckung von Erdöl im Iran führte dazu, dass die Verbreitung der wirtschaftlichen und politischen Beziehung mit dem Iran im Mittelpunkt der Doktrin Großbritanniens stand. Wenn die Aufnahmen von 1909 in diesem Kontext reflektiert werden, lässt sich die Motivation der Firma Gram-

85 Vgl. Sadeqian, S. 11 f.

86 Vgl. ebd., S. 13 f.

87 Eine Stadt im Südwesten des Iran.

88 Eqbal, S. 55.

mophon besser verstehen. Höchstwahrscheinlich sahen sie im Iran einen in naher Zukunft erstarkenden Absatzmarkt.

Die acht Musiker, Darvish Khan (*Tar*), Assdollah Khan (*Tar*, *Santur*), Bagher khan (*Kamanche*), Agha seydhossein Tahezade (*Awaz*), Reza Qoli Khan (*Tombak*, *Awaz*), Hossein Hang Afarin (Geige), Akbar Khan (Flöte) und Habibollah Moshir Homayun (Klavier) waren an diesen Aufnahmen beteiligt. Sie reisten über Baku, Istanbul, Wien und Paris nach England und kamen im April 1909 in London an. Am 8. April 1909 wurde ein Vertrag mit den Musikern abgeschlossen. Der Vertrag verbot den Musikern für ein Jahr, bei anderen Firmen Musik aufzunehmen. Die Aufnahmen wurden vom 12. bis 23. April 1909 in «21 City Road» in London durchgeführt.<sup>89</sup> Tontechniker dieser Aufnahmen war William Conrad Gaisberg, der mit iranischer Musik nicht vertraut war und Schwierigkeiten bei der Katalogisierung der Aufnahmen bekam. Bei der Katalogisierung unterstützte ihn daher ein Tontechniker der Firma Grammophon, George Walter Dillnutt. Er war in der Niederlassung der Firma Grammophon in Indien beschäftigt. Als er im Urlaub in London war, half er Gaisberg bei der Katalogisierung der iranischen Aufnahmen. Es ist davon auszugehen, dass Dillnutt durch seinen Aufenthalt in Indien mit iranischer Musik vertraut war. Die kulturelle Verbindung zwischen dem Iran und Indien war im Laufe der Geschichte intensiviert worden. Viele iranische Musiker wanderten im 16. Jahrhundert nach Indien ein.<sup>90</sup> Auch existieren nachweisliche Einflüsse iranischer Musik auf nordindische Musik.<sup>91</sup>

In London wurden 223 Schallplatten mit einem Durchmesser von 25cm (10 Inch) und 28 Schallplatten mit einem Durchmesser von 30cm (12 Inch) aufgenommen. Einige dieser Schallplatten konnten aufgrund technischer Probleme nicht produziert werden.

Die diskographischen Angaben der in London produzierten Schallplatten sind folgende:<sup>92</sup>

Label	Katalog-Nr.	Matrix-Nr.	Größe	Anzahl
GRAMOPHONE CONCERT RECORD	7-10506- 7-12000	9764e- 10032e	10 Inch	214

89 Vgl. Kinnear, S. 58.

90 Siehe zum Beispiel: Meysami.

91 Vgl. Danielou, S. 27–29.

92 Vgl. Mansour, 2009, S. 34.

GRAMOPHONE MONARCH RECORD	2-12001>	2975f>	12 Inch	28
------------------------------	----------	--------	---------	----

Tabelle 3a: Die diskographischen Angaben der Aufnahmen im Jahr 1909

Die Schallplatten wurden mit zwei unterschiedlichen Labels produziert:

1. Schallplatten mit der Größe 10 Inch mit dem Label Grammophone Concert Record.
2. Schallplatten mit der Größe 12 Inch mit dem Label Grammophone Monarch Record.

Die Schallplatten wurden in der neuen Fabrik der Firma Grammophon in der Blyth Road im Stadtviertel Hayes in der Region Middlesex im Westen von London vervielfältigt. Diese Aufnahmen wurden im Katalog der orientalischen Aufnahmen der Firma Grammophon katalogisiert. Die Katalogisierung der Schallplatten mit dem Label Grammophone Concert Record beginnt mit der Ziffer 7. Die Katalogisierung der Schallplatten mit dem Label Grammophone Monarch Record ist wie folgt:<sup>93</sup>

1. 2-012000 für männlichen Gesang
2. 2-010500 für Ensembles
3. 2-015500 für Klavier

Die Schallplatten wurden wie erwähnt zunächst nur in London vervielfältigt. Nach einigen Monaten wurde auch die Fabrik der Firma Grammophon in Riga an der Produktion beteiligt. Im Dezember 1912 wurden wieder einige Aufnahmen von 1909 in der Fabrik der Firma Grammophon in Sealdah in Kalkutta gepresst. Das Interesse für die persische Musik kann als wesentlicher Grund zur Produktion dieser Schallplatten in Kalkutta erwähnt werden. Im Jahr 1926 wurden wieder einige der am meisten nachgefragten Aufnahmen von 1909 in London mit dem grünen Label His Masters Voice vervielfältigt. Die im Jahr 1909 aufgenommenen Schallplatten wurden 1926 unter den folgenden Bestellnummern gepresst: AX331–AX340, AX411–AX430.<sup>94</sup>

Ein wichtiger Aspekt, der die Aufnahmen aus dem Jahr 1909 in London von den Aufnahmen im Jahr 1907 in Paris unterscheidet, ist die Vielfältigkeit der eingesetzten Instrumente. In Paris wurden nur die Instrumente *Tar*, *Santur*, *Kamanche* und *Tombak* eingesetzt, während in London außer den erwähnten Instrumenten auch die westlichen Instrumente Flöte, Geige

93 Vgl. Kinnear, S. 58.

94 Vgl. Mansour, 2009, S. 4.

und Klavier gespielt wurden. Man kann den Einsatz der westlichen Instrumente als eine der kulturellen Auswirkungen der Konstitutionellen Revolution ansehen. Der gesamte Beitrag der Musiker an den Aufnahmen von 1909 in London:

Interpret	Anzahl der Aufnahmen
Darvish Khan ( <i>Tar</i> )	27
Assdollah Khan ( <i>Tar, Santur</i> )	24
Bagher khan ( <i>Kamanche</i> )	55
Agha seydhossein Tahezade ( <i>Awaz</i> )	88
Reza Qoli Khan ( <i>Tombak, Awaz</i> )	100
Hossein Hang Afarin ( <i>Geige</i> )	47
Akbar Khan ( <i>Flöte</i> )	43
Habibollah Moshir Hodayun ( <i>Klavier</i> )	50

Tabelle 3b: Die MusikerInnen der Aufnahmen im Jahr 1909 in London

Gemäß dieser Tabelle kann man den Einsatz der Instrumente vergleichen. Der Beitrag der westlichen Instrumente ist wie folgt:

1. Habibollah Moshir Hodayun (*Klavier*): 50 Stücke
2. Hossein Hang Afarin (*Geige*): 47 Stücke
3. Akbar Khan (*Flöte*): 43 Stücke

Insgesamt kann man an dieser Tabelle ablesen, dass westliche Instrumente bei 140 Aufnahmen verwendet wurden. Der Beitrag der nicht-westlichen Instrumente ist wie folgt:

1. Darvish Khan (*Tar*): 27 Stücke
2. Bagher khan (*Kamanche*): 51 Stücke
3. Assdollah khan (*Tar, Santur*): 24 Stücke

Die nicht-westlichen Instrumente waren bei insgesamt 102 Aufnahmen beteiligt. Diese Tabelle hebt somit hervor, dass westliche Instrumente häufiger eingesetzt wurden als nicht-westliche.

Die nächste Aufnahmeserie kam im Jahr 1912 in Teheran zustande, wo eine Reihe von Aufzeichnungen realisiert wurden, die aus der Sicht der Geschlechterforschung besonders interessant sind.

### 3.2.4 Die Entdeckung der Frauen und die Aufnahmen von 1912

Nach der relativen Stabilisierung des Iran nach der Konstitutionellen Revolution (1906–1911) entschied sich die Firma Grammophon, neue Aufnahmen im Iran zu organisieren. Die Firma «Hambartzoum, Hairapetian & Cie», wurde verpflichtet, diese Aufnahmen durchzuführen. Der *Tar*-Spieler Aqa Hosseinqoli, der während den Aufnahmen 1907 in Paris mit Hambartzoum kooperiert hatte, spielte eine große Rolle bei der Auswahl der Musiker für die Aufnahmen.<sup>95</sup> Folgende Musiker nahmen an diesen Aufnahmen teil:

Eftekhar Khanom (Sängerin)	Aqa Hosseinqoli ( <i>Tar</i> )
Amjad Khanom (Sängerin)	Hossein Esmailzadeh ( <i>Kamanche</i> )
Zari Khanom (Sängerin)	Assdollah khan ( <i>Tar</i> )
Mohammad Khan Bolbol (Sänger)	Ali Akbar Shahnazi ( <i>Tar</i> )
Mashhadi Ruhollah Semsar (Sänger)	Ali Akbar Nafti (Schauspieler)
Haji Mohammad Khan (Sänger)	Ali Torkesh (Schauspieler)
Damavandi (Sänger)	Hossein Suzan Sanjaqi (Schauspieler)
Arshak Khan ( <i>Tar</i> )	Akbar Nayeb Jafari (Schauspieler)

Tabelle 4: Die MusikerInnen der Aufnahmen im Jahr 1912

Bei diesen Aufnahmen wurde kein westliches Instrument gespielt. Außer Assdollah Khan (*Tar*) waren jene Musiker, die an den Aufnahmen 1909 teilgenommen hatten, im Jahr 1912 abwesend. Ein Novum bei diesen Aufnahmen ist, dass erstmals Sängerinnen an Musikaufnahmen im Iran teilnahmen. Die drei Sängerinnen Eftekhar, Amjad und Zari nahmen 77 Stücke von insgesamt 143 auf,<sup>96</sup> sie spielten demzufolge für diese Serie eine bedeutende Rolle. Die Bedeutsamkeit dieses Ereignisses im Musikleben der iranischen Frauen wird im sechsten Kapitel ausführlich dargestellt. Der Tontechniker war Edmund James Pearce, der auch die Aufnahmen im Oktober 1912 durchgeführt hatte. Die aufgenommenen Schallplatten wurden in zwei Phasen in Riga (Russland) vervielfältigt. 80 Tracks wurden mit dem Label «CONCERT RECORD GRAMOPHON» im März 1913 gepresst. Der Rest wurde mit dem Label «AMOUR GRAMOPHON RECORD» zwischen September 1913 und März 1914 produziert.<sup>97</sup> Alle produzierten

<sup>95</sup> Vgl. Mansour, 2006, S. 4.

<sup>96</sup> Vgl. ebd., S. 7.

<sup>97</sup> Vgl. ebd., S. 6.



Schallplatten haben die Größe 10 Inch. Drei Schallplatten mit den folgenden Matrixnummern konnten wegen technischer Probleme nicht gepresst werden: 3893ae, 3932ae, 3947ae. Deswegen wurden von 143 aufgenommenen Tracks nur 140 Tracks gepresst. Die Matrixnummern der gepressten Schallplatten lauten wie folgt: 3821ae–3964ae. Die Katalognummern der Schallplatten werden in der folgenden Tabelle dargestellt:

<b>Sängerinnen</b>	5-13141–5-13191
	14-12557–14-12581
	14-12598
<b>Sänger</b>	14-12586–14-12691
<b>Solo-Instrument</b>	18331&2
	18340–18347
<b>Schauspieler</b>	2-11352–2-11361

Tabelle 5: Katalognummern der Aufnahmen im Jahr 1912

Den Vertrieb der Schallplatten übernahm wieder die Firma HH&C. Die Aufnahmen von 1912 gelten als die letzten Aufnahmen, die im Iran in der Herrschaftszeit der Qadscharen-Dynastie realisiert wurden. Danach kam nur eine weitere Aufnahmeserie im Ausland zustande, an der die Frauen nicht beteiligt waren.

### 3.2.5 Die Aufnahmen von 1914: Kulturelle Wechselbeziehung zwischen Iran und dem Kaukasus

Die Aufnahmen von 1914 wurden in Tiflis mit folgenden Musikern realisiert:

- Darvish Khan (*Tar*)
- Bagher Khan (*Kamanche*)
- Agha Seydhossein Tahezade (Gesang)
- Eqbal Azar (Gesang)
- Abdollah Davami (Gesang, *Tombak*)

Diese Aufnahme-reise war die erste Erfahrung für Egbal Azar und Abdollah Davami. Die anderen Musiker waren zusammen an der Aufnahme 1909 in London beteiligt gewesen, waren jedoch bei der Aufnahme im Jahr 1912 in Teheran abwesend. Die vorhandenen Quellen geben keine Informationen

darüber, unter welchen Kriterien die erwähnten Musiker für diese Reise ausgewählt wurden. Weiterhin ist unklar, ob die Musiker sich an die Firma wandten oder ob die Firma durch einen Vermittler die Musiker auswählte. Ein Aspekt, der diese Aufnahme von der letzten Aufnahme-reise 1909 in London unterscheidet, ist die Teilnahme von Musikern mit ausschließlich iranischen Instrumenten. Die Musiker nahmen bei der Firma «Monarch Record» 180 Tracks im Winter und Frühling 1914 auf.<sup>98</sup> «Monarch Record» war eine deutsche Firma, deren Niederlassung im Jahr 1913 in Tiflis gegründet wurde.<sup>99</sup>

«Die Firma Monarch Record lud Musiker aus dem Kaukasus zu Aufnahmen nach Tiflis ein und veröffentlichte die Schallplatten in diesem Gebiet. Die Firma veröffentlichte auch einen Katalog zu den Aufnahmen, in dem die Bilder der beteiligten Musiker, Namen, Geburtsorte, der Name des aufgenommenen Repertoires sowie die Schallplattennummer publiziert wurden.»<sup>100</sup>

Es steht leider keine vollständige Liste der Aufnahmen der iranischen Musiker zur Verfügung. Wenn die oben erwähnten Kataloge auffindbar wären, ließen sich bedeutende Informationen erhalten. Die 180 Tracks wurden auf 90 Schallplatten mit der Größe 25 cm (10 Inch) aufgenommen und in Deutschland gepresst. Die Matrixnummer dieser Schallplatten ist unregelmäßig zwischen 98189 und 98367.<sup>101</sup> Auf diesen Schallplatten sind keine Katalog- und Schallplattennummern zu finden. Auf einige Schallplatten wurden die Informationen nicht gedruckt, sondern per Hand geschrieben. Außer der Musikaufnahme gaben die Musiker auch einige Konzerte in Tiflis. Das erste Konzert wurde am 26. März 1914 mit dem Namen «Orients Konzert» in Tiflis veranstaltet.<sup>102</sup> Dieses Konzert wurde in Tiflis sehr begrüßt. Viele Zuschauer nahmen an dem Konzert teil, unter ihnen befanden sich viele renommierte Musiker und Künstler. Das Konzert begann mit dem Gesang von Eqbal Azar. Dieses Konzert traf den Geschmack des Publikums sehr gut.<sup>103</sup> Infolge der erfolgreichen Konzerte dieser Gruppe in Tiflis wurden sie durch die Firma Monarch Record zu einigen Konzerten nach Berlin eingeladen.<sup>104</sup> Diese Konzertreise nach Deutschland wurde aber letztlich nicht durchgeführt. Unterschiedliche Gründe können dabei

98 Vgl. Mansour, 2007, S. 3.

99 Vgl. Shushinski, 1985, S. 37, zitiert nach Hosseini, S. 24.

100 Ebd. (eigene Übersetzung).

101 Vgl. Mansour, 2007, S. 4.

102 Vgl. Hosseini, S. 25.

103 Vgl. Shushinski, 1991, S. 98 f., zitiert nach Hosseini, S. 26.

104 Vgl. Hosseini, S. 27.

eine Rolle gespielt haben. Nach den Erinnerungen von Eqbal Azar führte ein Konflikt zwischen Darvish Khan und Abdollah Davami zur Absage der Reise.<sup>105</sup> Möglicherweise war aber auch der Beginn des ersten Weltkrieges am 28. Juli 1914 ein ausschlaggebender Grund.

Die Aufnahmen von 1914 in Tiflis gehören zur letzten Aufnahmeserie während der Qadscharen-Dynastie. Während ihrer Herrschaftszeit wurden zwischen 1899 und 1906 insgesamt 941 Tracks aufgenommen. Außer den erwähnten Aufnahmen sieht man in den Katalogen einiger Firmen, dass einige persische Tracks aufgenommen wurden. Im Jahr 1906 wurden durch die deutsche Firma Beka Grand Record drei persische Tracks in Paris aufgenommen. Diese Tracks mit den Katalognummern G-2950–G-2952 beinhalten das Gespräch des iranischen Botschafters in Paris.<sup>106</sup> Außerdem gibt es im Katalog zu Aufnahmen dieser Firma in Indien auch einige persische Tracks.<sup>107</sup> Durch eine andere deutsche Firma, Odeon Record, wurden sechs persische Tracks in den Jahren 1913 und 1914 in Ägypten aufgenommen.<sup>108</sup> Der Interpret dieser Tracks wurde im Katalog als Sayah al-Mamaleke Irani erwähnt. Es ist unklar, wer diese Person war, und welches Repertoire er aufnahm.

Im Jahr 1911 realisierte die französische Firma «Pathe» einige Aufnahmen im Kaukasus und in Zentralasien. Im Katalog zu diesen Aufnahmen sind ebenfalls einige persische Tracks zu finden. Diese Tracks wurden durch Mamadi Kafar in Baku und Tiflis aufgenommen.<sup>109</sup>

Während des ersten Weltkrieges (1914–1918) nahm keine Firma im Iran Musik auf und es wurde auch keine Aufnahmereise durch iranische Musiker realisiert. Es wurden jedoch die Aufnahmen von 1912 wieder in Kalkutta durch die Firma Grammophon vervielfältigt. Die persischen Aufnahmen der Firma Grammophon, die in der Niederlassung in Riga gelagert waren, wurden im Jahr 1917 anlässlich des Ersten Weltkrieges nach Kalkutta verlegt, um dort vor Schäden geschützt zu sein.<sup>110</sup> Nach zwölf Jahren Pause begann im Jahr 1926 eine neue Phase in der Musikindustrie des Iran, der im nächsten Unterkapitel nachgegangen wird.

---

105 Vgl. ebd., S. 28.

106 Vgl. Kinnear, S. 60.

107 Vgl. ebd., S. 61.

108 Vgl. ebd.

109 Vgl. ebd., S. 62.

110 Vgl. ebd., S. 64.

### 3.3 Die Schallplattenveröffentlichung von 1926 bis 1941

Nach dem Ersten Weltkrieg wurde in den Jahren 1918 bis 1926 keine Aufnahme im Iran realisiert. Außer den wirtschaftlichen Folgen des Krieges kann auch die politische Lage des Iran zwischen 1914 und 1925 als ein Grund erwähnt werden, warum keine Aufnahme iranischer Musik durchgeführt wurde. An dieser Stelle wird die politische Lage des Iran im erwähnten Zeitraum dargestellt.

Nach Beginn des ersten Weltkrieges wurde das iranische Parlament wieder zusammengerufen.

«Nach Ende der Krise mit Russland forderten die verschiedenen Sozialgruppen, besonders die Händler und Kaufleute, die Regierung auf, eine neue Parlamentswahl zu organisieren. Sie drohten der Regierung mit einem Streik, falls die Wahl nicht stattfinden würde.»<sup>111</sup>

Das neue Parlament stand unter dem Druck der russischen und der britischen Regierung, die wollten, dass der Iran dem Deutschen und dem Osmanischen Reich den Krieg erklärt. Das Parlament lehnte diese Aufforderung jedoch ab. Infolgedessen wurden viele Abgeordnete und Intellektuelle, die die Entscheidung des Parlaments befürworteten, unter dem Druck der britischen und zaristischen Truppen gezwungen, den Iran zu verlassen. Infolge der Auswanderung der Abgeordneten wurde das iranische Parlament wieder aufgelöst. Diese Situation mobilisierte im iranischen Volk Widerstandskräfte gegen die britischen und zaristischen Truppen. Die im Jahr 1915 in der Region Gilan gegründete Jangal-Bewegung unter der Führung von Mirza Kuchek Khan war eine der wichtigsten Widerstandskräfte im Iran.

«Die Jangal- Organisation war eine Partisanenbewegung, die mit bewaffneten Aktionen gegen die zaristischen Truppen aus den nordiranischen Wäldern (daher der Name, Jangal: Wald) heraus operierte.»<sup>112</sup>

Ein Vertrag zwischen der britischen und der iranischen Regierung führte den Iran im Jahr 1919 in eine neue Krise.

«Die britische Regierung hatte den Plan gefasst, einen Vertrag abzuschließen, durch den der Iran in eine britische Kolonie verwandelt werden sollte. Zu diesem Zweck verhalf sie 1916 ihrem iranischen Gefolgsmann Wossuq ad-Douleh zum Amt des Premierministers und hoffte, mit der Paraphierung eines

---

111 Abrahamian, S. 139 (eigene Übersetzung).

112 G. Barthel/H.Fürtig, S. 11.

Protektoratsvertrages am 9. August 1919 ihr Ziel zu erreichen. Die immense Bedeutung des iranischen Erdöls für die Betriebsfähigkeit der britischen Flotte im Ersten Weltkrieg bestärkte London in dem Wunsch, den Iran fest an sich zu ketten. Die Ratifizierung des Vertrages hätte für den Iran die Preisgabe jeglicher staatlicher Selbstständigkeit bedeutet.»<sup>113</sup>

Dieser Vertrag sorgte für heftige Reaktionen innerhalb des iranischen Volkes. Durch die damaligen kommunistischen und sozialistischen Parteien des Iran, die nach der Oktoberrevolution in Russland stärker geworden waren, entstanden Widerstandsbewegungen, die gegen die iranische Regierung und gegen britische Truppen kämpften. Im Norden Iran wurde die Jangal-Bewegung, diesmal mit Unterstützung der roten Armee, wieder aktiv. Im Nordosten des Iran in der Stadt Mashhad entstand eine Widerstandsbewegung, die von dem patriotischen Gendarmerie-Offizier Oberst Tagi Khan Pessian, der in politischer Hinsicht den Sozialdemokraten angehörte, angeführt wurde. Eine andere Bewegung gegen die Briten entstand in der Stadt Tabriz. Die gesellschaftliche Instabilität des Iran dauerte bis zum Jahr 1921 an, in welchem sich die politische Situation infolge eines Militärputsches wandelte. Die Angst der Briten vor der Ausbreitung der Sowjetmacht im Iran verleitete sie dazu, durch den iranischen Offizier Reza Khan und den iranischen Politiker Seyed Zija einen Militärputsch durchzuführen.

«Reza Khan nahm Anfang des Jahres 1921 Geheimverhandlungen mit dem Politiker Seyed Zija auf und führte mit diesem im Februar 1921 einen relativ ungefährlichen Staatsstreich durch. Seyed Zija wurde Premierminister und Reza Khan Kriegsminister, wobei er sich auch das Finanzministerium vorbehielt, um sowohl die Mittel für eine Reorganisation des Militärs zu erhalten als auch auf diesem Weg an den beiden wichtigsten Machthebeln des Landes zu sitzen.»<sup>114</sup>

Zur Beruhigung der Gesellschaft erklärte die neue Regierung des Iran den Vertrag mit Großbritannien von 1919 für ungültig. Allerdings war diese Regierung eigentlich von Großbritannien abhängig.

«Seyed Zija erklärte dem englischen Vertreter in Teheran, dass zur Beruhigung der unzufriedenen Politiker und Linksparteien der Vertrag für ungültig erklärt werden muss.»<sup>115</sup>

Reza Khan gelang es, die damaligen Widerstandsbewegungen zu beseitigen und eine neue Parlamentswahl zu organisieren. 1924 übernahm er das Amt

---

113 Ebd. S. 13.

114 Ebd., S. 23.

115 Abrahamian, S. 148 (eigene Übersetzung).

des Ministerpräsidenten. Ein Jahr später forderte er das Parlament auf, ihn als König des Iran zu wählen.

«Seine Position war so gefestigt und der Hass der Volksmassen auf den ständig abwesenden Ahmad Schah und die Qadscharen-Dynastie so groß, dass er 1925 auch den entscheidenden Schritt zur Kaiserkrönung wagen konnte, ohne eine wesentliche Opposition befürchten zu müssen. Am 12. Dezember 1925 erfolgte die Krönung Reza Schahs zum ersten Monarchen der Pahlavi-Dynastie.»<sup>116</sup>

Entsprechend der dargestellten Geschichte kann die politische Instabilität als einer der wichtigsten Gründe erwähnt werden, warum bis zum Jahr 1926 keine Aufnahmen iranischer Musik realisiert wurden.

### 3.3.1 Die Aufnahmen von 1926: Startum und Weiblichkeit

Im März und im April von 1926 wurde durch die Firma Grammophon eine Aufnahmeserie in Teheran unternommen. Diese Aufnahmen wurden infolge der neuen Politik der Firma Grammophon in Westasien realisiert. Laut dieser neuen Politik mussten neue Aufnahmen in Westasien und in Zentralasien durchgeführt werden.

«Die Firma in London übernahm die Verwaltung der Aufnahmen im Iran und im Irak. Die Niederlassung in Indien verwaltete die Aufnahmen afghanischer Musik in Lahur .»<sup>117</sup>

Azra Mirhakkak, der Vertreter der Firma Grammophon im Iran und Irak, organisierte die Aufnahmen in Bagdad und Teheran. Der Tontechniker der Aufnahmen in Bagdad und Teheran war jeweils Marcus Joseph Colhurst Alexander. Folgende Musikerinnen und Musiker nahmen an der Aufnahme in Teheran teil:

- Qamar al-Moluk Vaziri (Gesang)
- Moluk Khanom Zarrabi (Gesang)
- Soleyman Amir Qasemi (Gesang)
- Qobad Khan (Gesang)
- Pari AghaBabof (Gesang)
- Morteza Neydavud (*Tar*)
- Hassan Etezadi (*Tar*)
- Ali Mobbasher (Geige)
- Hassan Nuri (Komponist)

116 G. Barthel/H. Fürtig, S. 25.

117 Kinneer, S. 60 (eigene Übersetzung).

Außer den erwähnten Musikern waren auch Ensembles an den Aufnahmen beteiligt:

1. Dasteh Qafqazi (ein Ensemble aus dem Kaukasus)
2. Orkestr-e Irani-ye Pesaran-e Madraseh-ye Amrikaie (das ›Jungen-orchester‹ der amerikanischen Schule)

Insgesamt wurden 136 Tracks aufgenommen. Die doppelseitig gepressten Schallplatten haben einen Durchmesser von 25 cm (10 Inch). Die Firma Grammophon veröffentlichte diese Schallplatten mit dem Label His Masters Voice in der Farbe Purpur. Die Matrixnummern der gepressten Schallplatten sind zwischen BT2602 und BT2738. Die Katalognummern sind die folgenden: 7-213434–7-213533. Die Bestellnummern sind folgende: AX341–AX408.<sup>118</sup> Die erste Produktion wurde im September 1926 in Hayes in London realisiert. Außer den aufgenommenen Tracks von 1926, wurden auch einige Aufnahmen aus dem Jahr 1909 reproduziert. Den Vertrieb dieser Aufnahmen übernahm die Firma von Azra Mirhakkak. Der Hauptsitz dieser Firma befand sich in Bagdad. Sie hatte jedoch einige Niederlassungen in Teheran und in anderen Städten des Iran, wie zum Beispiel in Kermanshah. Außer dieser Firma waren auch andere Firmen und Personen am Vertrieb der Aufnahmen beteiligt:

1. Die Firma Zeigler in unterschiedlichen Städten Iran.
2. Die Firma Ishaq Banaie und Brüder in Teheran und Tabriz.
3. Der Laden der Brüder Ramshani in Shiraz.

Insgesamt war die Aufnahme von 1926 wirtschaftlich nicht erfolgreich.

«Die Firma Grammophon bewertet die Aufnahme von 1926 im Iran und insbesondere im Irak als einen wirtschaftlichen Misserfolg. Es wurde behauptet, dass Azra Mirhakkak die Aufnahmen ohne gute Vorbereitung organisierte und sich in die Arbeit des Tontechnikers Marcus Joseph Colhurst Alexander einmischte.»<sup>119</sup>

Die Lage wurde für die Firma Grammophon noch schwieriger, da neue Konkurrenten aus Deutschland den iranischen Markt für sich entdeckt hatten.

### 3.3.2 Die Aufnahmen von 1927: Die Deutschen kommen

Das Jahr 1927 kann als 'deutsches' Jahr in der Aufnahmeindustrie des Iran bezeichnet werden, denn zum ersten Mal organisierten deutsche Firmen

118 Vgl. ebd.

119 Ebd., S. 71 (eigene Übersetzung).

selbst einige Aufnahmeserien im Iran. Die Firma Grammophon, die bisher keinen wichtigen Konkurrenten im Iran hatte, begegnete nun Firmen wie Polyphon und Odeon. Der Eintritt der deutschen Firmen in den Iran wurde im folgenden politischen Kontext realisiert. Während des Ersten Weltkrieges entstand eine starke Zuneigung einiger iranischer Politiker zu Deutschland. Diese Tatsache hatte ihren Ursprung in der Politik Russlands und Englands gegenüber dem Iran. Der zunehmende politische und wirtschaftliche Druck von Russland und England auf den Iran zwischen 1870 und 1910 war synchron zur Entstehung des iranischen Nationalismus. Infolge des imperialistischen Drucks verbreitete sich der Nationalismus im Iran. Deswegen wurden Großbritannien und Russland aus iranischer Sicht teilweise als Feinde betrachtet.<sup>120</sup>

Als Reza Shah mit einem Militärputsch an die Macht kam, entwickelte sich eine nennenswerte politische und wirtschaftliche Beziehung zwischen dem Iran und Deutschland. Eine der wichtigsten politischen Parteien, die Reza Shah vor der Krönung und danach unterstützte, hieß *Tajaddod*. Einer der Gründer dieser Partei war Abdolhossein Teymur Tash, der als einflussreicher politischer Akteur in der Regierungszeit von Reza Shah galt und eine starke Zuneigung zu Deutschland hatte. Zwei Zeitungen dieser Partei, namens *Iranhahr* (1922–1927) und *Farangestan* (1924–1926), wurden in Berlin auf Persisch veröffentlicht.<sup>121</sup> Außer den politischen Akteuren spielte ein weiterer Aspekt eine große Rolle in der Entwicklung der politischen und wirtschaftlichen Beziehung zu Deutschland. Nach der Krönung von Reza Shah im Jahr 1925 stand eine gesellschaftliche und wirtschaftliche Reform im Mittelpunkt der Doktrin des Regimes. Um diese Reform umzusetzen, brauchte die iranische Regierung ausländische Hilfe. Die iranische Regierung musste eine Entscheidung treffen, um einen ausländischen Partner zu wählen:

«Reza Shah und seine Kollegen versuchten, um die politischen und wirtschaftlichen Probleme zu beheben, mit den Ländern zu kooperieren, die für den Iran weniger bedrohlich waren. Die liberalistische Politik der USA veranlasste die iranische Regierung, zunächst ein Interesse für die Kooperation mit den USA zu zeigen.»<sup>122</sup>

Amerika konnte die Wünsche der iranischen Regierung nicht erfüllen. Diese Tatsache führte das iranische Regime dazu, seine Beziehung zu anderen

120 Vgl. Bast, S. 25–27.

121 Vgl. Abrahamian, S. 153.

122 Musavian, S. 37 (eigene Übersetzung).



europäischen Ländern außer Großbritannien und Russland zu vertiefen. Unter den europäischen Ländern zeigte sich Deutschland besonders motiviert, mit der iranischen Regierung zu kooperieren.<sup>123</sup> Im Jahr 1927 kam der neue Ministerpräsident Mehdiqoli Hedayat an die Macht. Er hatte in Deutschland studiert und war im politischen Raum des Iran als germanophil bekannt.<sup>124</sup> In seiner Regierungszeit intensivierte sich die Beziehung zwischen dem Iran und Deutschland. Nach einem Gesetz, das im Oktober 1927 im iranischen Parlament beschlossen wurde, mussten zwei deutsche Experten im wirtschaftlichen und finanziellen Bereich des Iran eingestellt werden.<sup>125</sup> Einer dieser Experten, Kurt Lindenblatt, verwaltete die iranische Nationalbank. Im Jahr 1928 war der Iran mit Deutschland wirtschaftlich stark verbunden, denn deutsche Banken gewährten der iranischen Regierung einen Kredit in Höhe von 40 Millionen RM und die Firma Julius Berger baute in diesem Jahr im Nord-Iran eine Bahnlinie.<sup>126</sup> In diesem politischen und wirtschaftlichen Kontext fingen deutsche Firmen an, im Iran Musik aufzunehmen.

### 3.3.2.1 Die Aufnahmen von Odeon: Ein guter Start

Die Firma Oden organisierte im Frühling 1927 eine Aufnahmeserie in Teheran. Bedauerlicherweise sind wenige Dokumente über diese Aufnahmen vorhanden. Als Russland im Jahr 1945 Berlin besetzte, wurde das Hauptgebäude der Firma Odeon zerstört und viele Schallplatten vernichtet.<sup>127</sup> Das Label Odeon wurde im Jahr 1903 in Berlin registriert und gehörte zur International Talking Machine Company. Die Firma spielte mit dem Label Odeon lange Zeit eine wichtige Rolle in der Aufnahmeindustrie. Odeon gelang es erstmalig, Schallplatten doppelseitig zu produzieren. Die Firma Odeon, die seit 1911 von Carl Lindström geleitet wurde, war ein ernstzunehmender Konkurrent der Firma Grammophon. Sie versuchte, wie die Firma Grammophon, ihre Aktivität in den unterschiedlichen Regionen der Welt auszubauen.

«Um etwa 1925 wählte Carl Lindström die Firma Hatchadour Chahine als Vertretung für Irak, Syrien und die heutige Türkei. Der Hauptsitz dieser Firma befand sich in Aleppo. Die Firma Odeon erweiterte ihre Aktivität in

---

123 Vgl. ebd.

124 Siehe zum Beispiel: Behnud.

125 Vgl. Bast, S. 29.

126 Vgl. ebd., S. 28.

127 Vgl. Mansour, 2006, S. 26.

diesem Gebiet mit der Gründung einer anderen Vertretung im Jahr 1925 in Bagdad. Viele Schallplatten, deren genaue Anzahl nicht bekannt ist, wurden im Irak, in Syrien, im Iran, in Kurdistan und in Armenien aufgenommen und dem Katalog der Firma über orientalische Musik hinzugefügt. Diese Aufnahmen wurden in der Kategorie X-130,000 katalogisiert.»<sup>128</sup>

Die genaue Anzahl der Aufnahmen, die 1927 im Iran gemacht wurden, ist nicht bekannt. Schätzungsweise wurden etwa 20 Tracks produziert.<sup>129</sup> Aufgrund des Mangels an Dokumenten ist nicht nachzuvollziehen, warum so wenige Schallplatten von Odeon veröffentlicht wurden und welche Musiker an diesen Aufnahmen teilnahmen.

3.3.2.2 Die Aufnahmen von «Polyphon»:  
Die Präsenz der weiblichen Instrumentalisten

Die Firma Polyphon organisierte im Herbst 1927 und im Winter 1928 einige Aufnahmen in Teheran. Der Tontechniker dieser Aufnahmen ist unbekannt. Die MusikerInnen, die an diesen Aufnahmen teilnahmen, sind folgende:

Qamar al-moluk Vaziri (Sängerin)	Musa Neydavud (Geige)
Moluk Khanom Zarrabi (Sängerin)	Amir Arsalan Dargahi (Tar)
Tadje Esfahani (Sänger)	Ali Akbar Shahnazi (Tar)
Hosseinali Nakisa (Sänger)	Hossein Yahaghi (Geige)
Enayat al-lah Sheibani (Sänger)	Hassan Etezadi (Tar)
Reza Ravanbakhsh (Sänger, Tombak)	Katrin Asetchanian (Klavier)
Shamsi Khanom (Sängerin)	Mädchenchor der amerikanischen
Morteza Neydavud (Tar)	Schule in Teheran
Parizad (Sängerin)	Tayuri (Schauspieler)

Tabelle 6: Die MusikerInnen der Aufnahmen von Polyphon im Jahr 1927

Es gibt unterschiedliche Meinungen über die Anzahl der Aufnahmen. Auf der einen Seite ist der iranische Diskograph Amir Mansour der Ansicht, dass insgesamt 240 Tracks aufgenommen wurden.<sup>130</sup> Auf anderer Seite ist Michael Kinnear der Meinung, dass 600 Tracks aufgenommen wurden.<sup>131</sup> Azra

128 Kinnear, S. 77 (eigene Übersetzung).  
129 Vgl. Mansour, 2009, S. 35.  
130 Vgl. ebd.  
131 Vgl. Kinnear, S. 74.

Mirhakkak war Organisator dieser Aufnahmen. Sie beendete ihre Kooperation mit der Firma Grammophon nach der Aufnahme im Jahr 1926. «Nach den nicht erfolgreichen Aufnahmen im Iran und im Irak, die durch Azra Mirhakkak organisiert wurden, beendete die Firma Grammophon die Zusammenarbeit mit ihm.»<sup>132</sup> Azra Mirhakkak schloss einen Vertrag mit Qamar al-moluk Vaziri und Moluk Khanom Zarrabi. Gemäß diesem Vertrag durften die beiden Sängerinnen drei Jahre lang, von 1927 bis 1929, nur bei Polyphon aufnehmen.<sup>133</sup> Der Erfolg dieser Sängerinnen durch die Aufnahmen von 1926 kann als ein Grund angeführt werden, warum die Firma Polyphon einen eigenen Vertrag mit den beiden Künstlerinnen abschloss. Ein weiterer Aspekt bei den neuen Aufnahmen war die erste Beteiligung einer Instrumentalistin. Katrin Asetchanian spielte einige Stücke am Klavier ein.

Die erste Vervielfältigung dieser Schallplatten wurde in Berlin bei der Polyphon Musikwerke AG realisiert. Die Serie ist unter der Matrixnummer 5480ar–5720ar und der Katalognummer 71106–71342 erschienen. Der Vertreiber dieser Aufnahmen war wiederum die Firma von Azra Mirhakkak. Diese Aufnahmen wurden noch zweimal mit unterschiedlichen Katalognummern reproduziert.<sup>134</sup> Bei diesen Aufnahmen wurden zum ersten Mal die Texte der Lieder publiziert: «Die Texte einiger Aufnahmen von Moluk Khanom Zarrabi wurden im Booklet *Golhaye* Rangin veröffentlicht.»<sup>135</sup> Polyphon setzte ihre Aufnahmen im Jahr 1929 fort, wobei ein neuer Konkurrent aus Frankreich im Jahr 1928 in den iranischen Markt eingestiegen war.

### 3.3.3 Die Aufnahmen im Jahr 1928: Die Franzosen kommen

Das Jahr 1928 ist eines der produktivsten Jahre für Musikaufnahmen zwischen 1925 und 1941 im Iran. Es nahmen die drei Firmen, Pathe, Columbia und Grammophon Musik im Iran auf.

#### 3.3.3.1 Die Aufnahmen von Pathe

Im Jahr 1928 organisierte die französische Firma Pathe zum ersten Mal eine Aufnahmeserie im Iran. Die vorhandenen Dokumente enthalten keine Informationen, wie diese Aufnahmen in Teheran ausgeführt wurden. Folgende Musiker nahmen an diesen Aufnahmen teil:

132 Ebd., S. 71 (eigene Übersetzung).

133 Vgl. Mansour, 2008, S. 11.

134 Vgl. Mansour, 2005, S. 3.

135 Ebd., S. 4 (eigene Übersetzung).

Tajmah Khanom (Sängerin)	Naser Alikhan (Tar)
Abolhassan Sohanaki (Sänger)	Mahmud Irvani (Geige)
Abdollah Hedjazi (Sänger)	Batul Khanom (Geige)
Zahra Khanom-e Kuchak (Sängerin)	Seyd Mahmud Qorabzadeh (Tar)
Iran al-Doleh (Sängerin)	Ahmad Khan Ebadi (?)
Qolikhan-e Qafqazi (Sänger)	Yahya Khan (Tar)
Seyd Mohy al-Din Bakharzi	Hassan Etezadi (Tar)
(Qoranrezitation)	Fakhr al-Din (Geige)
Seyd Mohammad Qorabzadeh (Sänger)	Vartan Kazarian (Tar)
Akhtar Khanom (Sängerin)	Dasteh Qafqazi
Seyd Hossein Qorab (Sänger)	(Das Ensemble aus dem Kaukasus)
Zinat al-Moluk Khanom (Sängerin)	Muzik-e Arkan-e Harb-e Kol
Fakhr al-Moluk Khanom (Sängerin)	(Das Militäresemble der Armee)
Mehr Afagh Khanom (Sängerin)	Orkestr-e Grand Cinama
Hossein Esmailzadeh (Kamanche)	(Das Orchester vom Grand Kino)
Ebrahim Mansouri (Geige)	
Ahmad Nuriani (Tar)	

Tabelle 7: Die MusikerInnen der Aufnahmen von Pathe im Jahr 1928

Es wurden insgesamt 200 Tracks aufgenommen.<sup>136</sup> Die Schallplatten wurden in einer Niederlassung der Firma Pathé in England vervielfältigt. Von 200 aufgenommenen Tracks wurden jedoch nur 182 gepresst,<sup>137</sup> da die übrigen wahrscheinlich beim Transport beschädigt wurden. Die Schallplatten wurden in den Größen 25 cm und 27 cm produziert. Die Serie ist durch die Matrixnummer 99001–99100 und die Katalognummer X/S 78001–X/S 78099 gekennzeichnet.<sup>138</sup> Auf den vorhandenen Dokumenten stehen keine Angaben über den Vertrieb. Auf einige Schallplatten wurde der Name G. N. GHANIMA geprägt. Man könnte vermuten, dass dieser Name sich auf den Vertrieb bezieht.<sup>139</sup> Parallel mit den Franzosen wurden die englischen Firmen in diesem Jahr wieder am iranischen Markt aktiv.

### 3.3.3.2 Die Aufnahmen von Columbia

Die Firma «Columbia Gramophone» wurde zunächst im Jahr 1895 mit dem Namen «Columbia Phonograph» in New York gegründet. Eine Niederlas-

<sup>136</sup> Vgl. Mansour, 2006, S. 2.

<sup>137</sup> Vgl. Mansour, 2009, S. 35.

<sup>138</sup> Vgl. ebd.

<sup>139</sup> Vgl. Mansour, 2006, S. 3.

sung dieser Firma in London benannte sich im Jahr 1917 in «Columbia Gramophone» um und wurde später zum Hauptsitz der Firma.<sup>140</sup> Diese Firma hatte bis zum Jahr 1928 keine Aufnahmen in Westasien durchgeführt. Ihre einzige Aktivität in diesem Gebiet war bis zu diesem Zeitpunkt der Verkauf von Grammophonen. Zu Beginn des Jahres 1928 nahm die Aktivität der Firma Columbia im Iran zu. Sie wählte folgende Firmen als ihre Vertretungen im Iran:

1. Die Firma Zeigler
2. Die Firma der Brüder Arastusadeh

Die beiden Firmen beschäftigten sich ab Anfang 1928 mit dem Verkauf von Grammophonen im Iran.<sup>141</sup> Im Dezember 1928 wurde durch die Firma Arastusadeh eine Aufnahmeserie in Teheran organisiert. Der Tontechniker dieser Aufnahmen war Frank Arthur Floyd. Folgende Musiker haben teilgenommen:<sup>142</sup>

Garde Reza pur (Ensemble Balalayka: Soltan Haji Khan als Dirigent)	Malek al-Shoara Bahar (Text)
Mehdi (Tombak)	Goruhe Viyolone Dolati
Muzik-e Arkan-e Harb-e Kol (Das Militärensemble der Armee:	(Das staatliche Geigen-Ensemble:
Gholam Ali Yavar als Dirigent)	Gholam Ali Yavar als Dirigent)
Das Orchester der Mädchen der amerikanischen Schule in Teheran	Ostovar (Klavier)
(Klavier: Frau Murvoleh)	Madam Siranush (Sängerin)
Nahid Nikbakht (Sängerin)	Salari (Tar)
Mehr Afagh Khanom (Sängerin)	Sheikh karna (Schaispieler)
Yahya Zarpanje (Tar)	Ghiyasi (Tombak)
Aram (Geige)	Iran Khanom Sadeghi (Sängerin)
Yusef Nozad ( Geige)	Jamal Safavi (Sänger)
Hassan Etezadi (Tar)	Abdolhossein Shahnazi (Tar)
Yusef (Tombak)	Ali Farazi (Sänger)
Asghar (Tombak)	Der Chor der Armenier
Dasteh Qafqazi (Das Ensemble aus dem Kaukasus)	(Dirigent:Nikola)
Iran al-Doleh Heleni (Sängerin)	Turan Khanom (Sängerin)
Ashraf al-Saltaneh (Sängerin)	Das Orchester der Jungen der amerikanischen Schule
	(Dirigent: Frau Jordan)
	Sudabeh Shirazi (Sängerin)
	Behjat Khanom (Sängerin)
	Nozari (Geige)

140 Vgl. Kinnear, S. 85.

141 Vgl. ebd., S. 86.

142 Vgl. ebd., S. 339.

Naser Ali Khan (Tar) Ebrahim Mansouri (Geige) Mahlaqa Khanom (Sängerin)	Heshmat Khanom (Sängerin)
---	---------------------------

Tabelle 8: Die MusikerInnen der Aufnahmen von Columbia im Jahr 1928

Es wurden insgesamt 185 Tracks aufgenommen. 155 Tracks wurden auf Schallplatten mit der Größe 10 Inch und 30 Tracks auf Schallplatten mit der Größe 12 Inch aufgezeichnet. Diese Aufnahmen wurden in Wandsworth in Süd London vervielfältigt.<sup>143</sup> Das Label der produzierten Schallplatten ist entweder dunkelblau oder grün. Die weiteren diskographischen Angaben sind folgende:

Durchmesser	Matrixnummer	Katalognummer
10 Inch	W21001–W21156	M-40145– M40295
12 Inch	W39401–W39430	H-11910–H-11938

Tabelle 9: Die diskographischen Angaben der Aufnahmen von Columbia im Jahr 1928

Die Firma der Brüder Arastusadeh übernahm den Vertrieb.<sup>144</sup> Es ist unbekannt, ob diese Aufnahmen ein zweites Mal gepresst wurden.

3.3.3.3 Die Aufnahmen von Grammophon

Die Aufnahmen der deutschen Firmen Odeon und Polyphon im Iran regte die Firma Grammophon an, neue Aufnahmen im Iran zu organisieren. Im März 1927 ging H. Evans, der Leiter der Vertretung der Firma Grammophon in Mumbai, nach Teheran um neue Aufnahmen zu organisieren. Er forderte die Hilfe der Botschaft an, um einige Aufnahmen mit Musikern des Hofes zu realisieren.<sup>145</sup> Die Strategie von Evans war aber nicht sehr erfolgreich, da viele Musiker nicht wie früher vom Hof abhängig waren, sondern mittlerweile direkt Verträge mit Aufnahme-Firmen abschlossen. Im Juni 1927 übernahm die Vertretung der Firma Grammophon in Indien die Verantwortung für den Iran und den Irak, und M. P. Jean wurde als Koordinator in Bagdad beschäftigt. Er wählte die Firma der Brüder Banani

143 Vgl. ebd., S. 86.

144 Vgl. ebd., S. 339.

145 Vgl. ebd., S. 80.

«Messrs Banani Bros.» als neue Vertretung im Iran aus. Der neue Vertreter wurde verpflichtet zu Beginn des Jahres 1928 eine Aufnahmeserie im Iran zu organisieren.<sup>146</sup> Nachdem durch die Firma der Brüder Banani die MusikerInnen ausgewählt worden waren, kamen Arthur James Twine als Tontechniker und H. Evans als Vertreter der Firma nach Teheran.<sup>147</sup> Die beteiligten Musiker waren:<sup>148</sup>

Iran Khanom (Sängerin)	Adib Khansari (Sänger)
Qavam Mobbasher Khaqan (Tar)	Parvaneh Khanom (Sängerin)
Salim Khan (Sänger)	Aqa Mehdi Navayi (Ney)
Soleyman Khan (Tar)	Aqa Reza Khan (Sänger)
Yahya Khan (Tar)	Ensemble Balalayka
Akhtar Khanom (Sängerin)	Dasteh- ye Muzike Nezame Iran (Das Militärmusikensemble des Iran)

Tabelle 10: Die MusikerInnen der Aufnahmen von Grammophon im Jahr 1928

Es wurden insgesamt 112 Tracks aufgenommen. Die aufgenommenen Schallplatten wurden im Bezirk Hayes in London vervielfältigt. Die Firma Grammophon veröffentlichte dieses Mal auch die Schallplatten mit dem Label His Masters Voice. Die Größe der gepressten Schallplatten ist 10 Inch und deren Farbe ist Purpur. Weitere diskographische Angaben sind folgende:

Matrixnummer	Katalognummer	Bestellnummer
BX4076 – BX4217	7-213833–7-213928	AX672–AX722

Tabelle 11: Die diskographischen Angaben der Aufnahmen von Grammophon im Jahr 1928

Nur zwei Schallplatten, die durch Dasteh- ye Muzike Nezame Iran (Das Militärmusikensemble von Iran) aufgenommen wurden, tragen unterschiedliche Nummern: GF40, GF41.<sup>149</sup>

Folgende Firmen wurden als Vertrieb eingesetzt:

1. Die Firma der Brüder Banani
2. Die Firma der Brüder Martin

146 Vgl. ebd.  
147 Vgl. ebd.  
148 Vgl. ebd., S. 246.  
149 Vgl. ebd., S. 261.

Die Firma der Brüder Martin, deren Hauptsitz in Bagdad war, eröffnete viele Grammophonläden im Süd-Iran in Städten wie zum Beispiel Abadan, Khoramshahr, Ahvaz und Masjed Soleyman. Die vorhandenen Dokumente belegen keine zweite Produktion dieser Aufnahmen.

3.3.4 Die Aufnahmen von 1929: Der Schnittpunkt der Feinde

Das Jahr 1929 ist durch die Konkurrenz zwischen den Firmen Grammophon und Polyphon in der Aufnahmeindustrie des Iran geprägt.

3.3.4.1 Die Aufnahmen von Grammophon

Die Anwesenheit der britischen Firma Columbia in Teheran seit 1928 kann als Hauptmotivation für die Aufnahmen der Grammophon im Jahr 1929 betrachtet werden:

«Der Eintritt von Columbia in den Markt der iranischen Aufnahmeindustrie regte die Firma Grammophon an, eine andere Aufnahmeserie zum Ende des Jahres 1929 in Teheran zu organisieren.»<sup>150</sup>

Der Tontechniker dieser Aufnahmen war Frank William Rennie, der im Oktober und November 1929 circa 199 Tracks aufnahm.<sup>151</sup> Ob diese Aufnahmen auch, wie diejenigen aus dem Jahr 1928, durch die Firma der Brüder Banani organisiert wurden, ist unklar. Folgende Künstler haben teilgenommen:

Moluk Parvin Khanom (Sängerin)	Hayk (Kamanche)
Abd al-Amir Khan (Sänger)	Madam Siranush (Sängerin)
Asghar Khan (Sänger)	Akhtar Khanom (Sängerin)
Zahra Khanom-e Kuchak (Sängerin)	Golriz Khanom (Sängerin)
Dasteh Qafqazi	Dushizeh Gurkian (Sängerin)
(Das Ensemble aus dem Kaukasus)	Ezzat al-Moluk Khanom (Sängerin)
Mahmud Safayi (Sänger)	Ali Farazi (Sänger)
Fakhr al-Moluk Khanom (Sängerin)	Montakhab al-Zakerin (Sänger)
Madam Maleknian (Sängerin)	Mehr Bagheri Khanom (Sängerin)
Qoli Khan (Sänger)	Abd al-Hossein Shahnazi (Tar)
Mehr Afagh Khanom (Sängerin)	Nezam al-Din (Sänger)
Badie Zadeh (Sänger)	

Tabelle 12: Die MusikerInnen der ersten Aufnahmen von Grammophon im Jahr 1929

150 Mansour, S. 86 (eigene Übersetzung).

151 Vgl. Mansour, 2009, S. 35.



Die aufgenommenen Schallplatten wurden in London vervielfältigt. Einige Aufnahmen wurden beim Transport nach London beschädigt und konnten nicht gepresst werden. Die Aufnahmen der iranischen Sängerin Nayyer Azam Khanom, die in Bagdad lebte und an den Aufnahmen in Teheran teilgenommen hatte, gehören zu diesen beschädigten Schallplatten.<sup>152</sup> Die übrigen Schallplatten wurden mit dem Label His Masters Voice in der Größe 10 Inch und in der Farbe Purpur veröffentlicht. Die Serie ist durch die Matrixnummer BX5027-BX5299 und die Katalognummer 18-213064–30-8858 gekennzeichnet. Eines der größten Probleme der Firma Grammophon bei diesen Aufnahmen war die Distribution. Viele zuverlässige Firmen beendeten ihren Kontakt mit der Firma Grammophon und begannen eine Kooperation mit anderen Firmen, insbesondere mit Columbia und Polyphon.<sup>153</sup>

Die Grammophon Firma organisierte zwischen dem 24. Oktober und dem 12. November 1929 eine zweite Aufnahmeserie in Teheran. Der Ton-techniker war Frank William Rennie.<sup>154</sup>

Folgende Interpreten waren an den Aufnahmen beteiligt:

Nayyer Azam Rumi (Sängerin)	Hossein Khan (Schauspieler)
Iran Khanom Heleni (Sängerin)	Adib Khansari (Sänger)
Qawam Mobasher Khaqan (Sänger)	Mansuri Ensemble
Seyyed Mohammad Khan (Sänger)	Stepaniyan (Sänger)
Asghar (Sänger)	Madam Gasparyan (Sängerin)
Farahi Bakhsh (Gesang)	Eqbal Azar (Sänger)
Susan (Sängerin)	Haik Artviz (Sänger)
Akhtar Khanom (Sängerin)	Emma Artviz (Sängerin)
Badie Zadeh (Sänger)	Tolue Sharq Ensemble
Alireza Khan (Schauspieler)	

Tabelle 13: Die MusikerInnen der zweiten Aufnahmen von Grammophon im Jahr 1929

Es wurden insgesamt 230 Tracks aufgenommen. Die Matrixnummer und Katalognummer lauten wie folgt:

- Matrixnummer: BA 155- BA 368
- Katalognummer: 30-2691>

152 Vgl. Kinnear, S. 87.

153 Vgl. ebd., S. 88.

154 Vgl. ebd.

### 3.3.4.2 Die Aufnahmen von Polyphon

Wegen des Erfolgs der Aufnahmen von 1927 organisierte die Firma Polyphon durch Azra Mirhakkak eine neue Aufnahmeserie in Teheran. Die folgenden Musiker waren an diesen Aufnahmen beteiligt:<sup>155</sup>

Qamar al-moluk Vaziri (Sängerin)	Aliasghar Kurdestani (Sänger)
Moluk Zarrabi (Sängerin)	Aqa Mehdi Navayi ( <i>Ney</i> )
Hasan Khane Sanjalani (Sänger)	Dasteh Qafqazi (Das Ensemble aus dem Kaukasus)
Nayyer Azam Rumi (Sängerin)	Heik ( <i>Kamanche</i> )
Damavandi (Sänger)	Fuje Naderi (Militärensemble)
Orkestr-e Madreseh-ye 'Ali-ye Musiqi (Das Orchester der Musikschule)	Ruhangiz (Sängerin)
Alinaqi Vaziri ( <i>Tar</i> , Komponist)	Morteza Neydavud ( <i>Tar</i> )
Musa Neydavud (Geige)	Yaqub Khane Rashti (Flöte)
Tayuri (Schauspieler)	

Tabelle 14: Die MusikerInnen der Aufnahmen von Polyphon im Jahr 1929

Die Aufnahmeserie wurde im Gegensatz zu den früheren Aufnahmen der Polyphon im Jahr 1927 mit elektrischem Strom durchgeführt. Es wurden insgesamt 400 Tracks (= 200 Schallplatten) aufgenommen.<sup>156</sup> Diese Schallplatten wurden mit dem Label Polyphon in der Größe 11 Inch und in den Farben Gelb und Gold veröffentlicht. Die Aufnahmen von Qamar al-moluk Vaziri und Moluk Zarrabi wurden mit der Farbe Gold bedruckt, da ihre Aufnahmen in der Aufnahmeserie von 1927 sehr erfolgreich ausverkauft wurden. Die Matrixnummer dieser Aufnahmen lautet: FD/FN1<sup>157</sup>

### 3.3.5 Die Aufnahmen von 1930: Die Amerikaner sind da!

Im Jahr 1930 wurden zwei Serien durch die Firmen Baidaphon und Edison Bell realisiert. Das Besondere der Aufnahmen von 1930 war die Teilnahme einer amerikanischen Firma am iranischen Markt.

<sup>155</sup> Vgl. Mansour, 2007, S.26, 2005, S. 17 f.

<sup>156</sup> Vgl. Mansour, 2009, S. 35.

<sup>157</sup> Vgl. ebd.

3.3.5.1 Die Aufnahmen von Edison Bell

Die Firma Edison Bell ist eine der ältesten Schallplattenfirmen in den USA. Sie war im Bereich Asien sowie im Iran nicht besonders aktiv und konnte nicht mit der Firma Grammophon auf diesem Gebiet konkurrieren.<sup>158</sup> Edison Bell nahm im Jahr 1930 eine Schallplatte auf Persisch auf. Diese ist doppelseitig und in der Größe 10 Inch gepresst. Die diskographischen Angaben sind wie folgt:<sup>159</sup>

Bestell-Nr.	Matrix-Nr. der ersten Seite	Matrix-Nr. der zweiten Seite
P 1001	8071	11713

Tabelle 15: Die diskographischen Angaben der Aufnahmen von Edison Bell

Die erste Seite beinhaltet eine Ansprache mit dem Titel «In a Persian Market». Die zweite Seite ist eine Ansprache von Soleyman Arastusadeh. Dieser war Geschäftsführer der gleichnamigen Firma Arastuzadeh, die 1928 die Vertretung der Columbia im Iran übernommen hatte. Die Ansprache handelt von der Entwicklung des Iran unter der Herrschaft von Reza Shah, dem Gründer der Pahlavi Dynastie. Es ist fraglich, warum Edison Bell gerade solch eine Platte aufnahm. Diese Aufnahme kann ziemlich sicher als ein Versuch betrachtet werden, sich der iranischen Regierung zu nähern, um eine ganze Aufnahmeserie im Iran organisieren zu können.

3.3.5.2 Die Aufnahmen von Baidaphon und Parlophon:  
Currywurst mit arabischem Brot

Die Firma Baidaphon wurde im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts gegründet. Diese Firma gehörte der christlichen Familie Baida aus dem Libanon. Zwei Brüder, Jibran und Farajallah gründeten diese Firma gemeinsam mit ihren Cousins Butrus, Jibran und Michel. Farajallah Baida war selbst Sänger. Sein Talent im Gesang und die Verbreitung des Phonographen im Libanon motivierte die Familie Baida zur Gründung dieser Firma.<sup>160</sup>

«Im Jahr 1906 begannen die Gründer der Firma Baidaphon ihre Verhandlungen mit einer Schallplattenfabrik in Deutschland. Als Ergebnis dieser

158 Vgl. Mansour, 2005, S. 17.  
159 Vgl. ebd.  
160 Vgl. Racy, S. 97.

Verhandlungen sagte die deutsche Fabrik der Firma Baidaphon die Vervielfältigung ihrer Schallplatten zu.»<sup>161</sup>

Aufgrund des Aufenthalts von Michel in Berlin kam die Familie Baida auf die Idee, mit einer deutschen Firma zu kooperieren.<sup>162</sup> Die Firma Baidaphon agierte bis zum Ersten Weltkrieg unter dem Namen «Baid Record». Nach dem Ende des Ersten Weltkriegs begann die Firma ihre Aktivität erneut, diesmal unter dem Namen Baidaphon. Die Firma war konzentriert auf arabische Länder im Westasien, in Nordafrika und besonders auf die Musik in Ägypten. Baidaphon organisierte im Jahr 1930 eine Aufnahmeserie im Iran. Folgende Musiker waren an diesen Aufnahmen beteiligt:

Adib Khansari (Sänger)	Mohammad Ali Khane Abazari (Sänger)
Ruhangiz (Sängerin)	Mahin Khanom (Sängerin)
Orkestr-e Madreseh-ye ‘Ali-ye Musiqi (Das Orchester der Musikschule)	Morteza Mahdjubi (Klavier)
Moluk Khanom Zarrabi (Sängerin)	Alinaqi Vaziri (Komponist und Tar)
Chehreh Gosha (Tar)	Musa Marufi (Tar)
Madam Gaspariyan (Sänger)	Madam Belansh (Sängerin)
Zahra Khanom Andalib (Sängerin)	Mahrokh Khanom (Sängerin)
Naser Ali Khan (Tar)	Madam Subrotefanaya (Sängerin)
Madam Siranush (Sängerin)	

Tabelle 16: Die MusikerInnen der Aufnahmen von Baidaphon im Jahr 1930

Diese Schallplatten wurden in der Größe 10 Inch in Berlin gepresst. Die genaue Anzahl der aufgenommenen Tracks ist unklar. Die vorhandenen Dokumente zeigen jedoch, dass in dieser Aufnahmeserie mindestens 200 Tracks aufgenommen wurden.<sup>163</sup> Die Serie ist durch die Matrixnummer WB-090213–WB-090406 und die Katalognummer B-090213–B-090406 gekennzeichnet. Im Jahr 1932 organisierte Baidaphon eine andere Aufnahmeserie im Iran. Inzwischen wurde diese Firma durch Carl Lindström gekauft und deren Aufnahmen im Jahr 1932 unter dem Label Parlophon gepresst. Es wurden circa 210 Tracks mit der Größe 10 Inch vervielfältigt. Die diskographischen Informationen der Parlophon-Serie lauten:<sup>164</sup>

161 Ebd. (eigene Übersetzung).

162 Vgl. ebd.

163 Vgl. Mansour, 2009, S. 35.

164 Vgl. ebd.

- Matrixnummer: B092250
- Katalognummer: B81520 I/II

3.3.6 Die Aufnahmen von 1933: Abgesang!

Die Firmen Columbia, Grammophon, Lindström und Pathe kooperierten miteinander ab 1931 und gründeten in London eine neue Firma namens «EMI».<sup>165</sup> In den ersten Jahren nach Beginn dieser Kooperation produzierten sie die Schallplatten noch mit ihren eigenen Labels. Im Jahr 1933 organisierten die Firmen Columbia und Grammophon einige Aufnahmen in Teheran. Diese Aufnahmen waren die letzten Aufnahmeserien vor dem Zweiten Weltkrieg im Iran.

3.3.6.1 Die Aufnahmen von Columbia

Horace Frank Chown reiste als Tontechniker in den Iran ein, um die Aufnahmen durchzuführen. Die Firma Arastuzadeh übernahm die Rolle des Vertriebs dieser Firmen in Teheran.<sup>166</sup> Die folgenden Musiker waren an den Aufnahmen von Columbia beteiligt:

Iran khanom Matbuie (Sängerin)	Mehr Afagh Khanom (Sängerin)
Musa Marufi (Tar)	Ostovar (Klavier)
H. Afza (Viola)	Mansuri (Geige)
Rezaqoli Mirza Zelli (Sänger)	Vaziri (Jazz)
Moshir Homayun (Klavier)	Mehdi (Tonbak)
S. Afza (Geige)	Saghari (Tar)
Loreta Musesiyan (Sängerin)	Nozad (Geige)
Madam Lazariya (Sängerin)	Sasha (Tar)
Mokhtari (Klavier)	S. Panahi (Sängerin)
Ali Aqa (Sänger)	Abolhasan Saba (Geige)
Azam khanom (Sängerin)	Sakineh khanom (Sängerin)
Ruh Afza (Sänger)	Qamari Khanom (Sängerin)
Sepehri Khanom (Sängerin)	Talat zaman khanom (Sängerin)

165 Vgl. Kinnear, S. 89.

166 Vgl. ebd. S. 90.

Kangarlu (?)	Pezdman bakhtiyari (Autor)
Ruhbakhsh (Sängerin)	Susan (Sängerin)

Tabelle 17: Die MusikerInnen der Aufnahmen von Columbia im Jahr 1933

Die Aufnahmen wurden zur Vervielfältigung nach England geschickt. Insgesamt wurden 74 doppelseitige Schallplatten in der Größe 10 Inch und 20 doppelseitige Schallplatten in der Größe 12 Inch in der Farbe Grün gepresst. Die anderen diskographischen Informationen sind wie folgt:<sup>167</sup>

Größe	Matrix-Nr.	Katalog-Nr.
10 Inch	Wo Seri	Gp & pp1<40
12 Inch	Wox Seri	GpX & PPX1>

Tabelle 18: Die diskographischen Angaben der Aufnahmen von Columbia im Jahr 1933

Die gepressten Schallplatten wurden während der Jahre 1933 und 1934 nach Teheran geliefert und durch die Firma Arastuzadeh im Iran vertrieben.<sup>168</sup>

### 3.3.6.2 Die Aufnahmen von Grammophon

Der Tontechniker dieser Aufnahmen war ebenfalls Horace Frank Chown. Zwischen April und Juni 1933 wurden die Aufnahmen realisiert.<sup>169</sup> Die Musiker, die an diesen Aufnahmen beteiligt waren, hießen:<sup>170</sup>

Badie Zadeh (Sänger)	Moluk Khanom Zarrabi (Sängerin)
Nuriyani Ensemble	Barbod Ensemble
Nayyer Azam Rumi (Sängerin)	Oskuyie Ensemble
Ruhangiz (Sängerin)	Taje Isfahani (Sänger)
Parviz Iranpur Ensemble	Morteza Mahjubi Ensemble
Dasteh Qafqazi (Das Ensemble aus dem Kaukasus)	

Tabelle 19: Die MusikerInnen der Aufnahmen von Grammophon im Jahr 1933

<sup>167</sup> Vgl. Mansour, 2009, S. 35.

<sup>168</sup> Vgl. Kinnear, S. 385.

<sup>169</sup> Vgl. ebd., S. 90.

<sup>170</sup> Ebd., S. 321–336.

Von den oben genannten Musikern wurden insgesamt 149 Tracks aufgenommen.<sup>171</sup> Die gepressten Schallplatten haben die Größe von 10 Inch. Die Serie ist unter der Matrixnummer 0z-2z und der Katalognummer 30-11290 bis 30-12344 erschienen.<sup>172</sup> Die Schallplatten wurden in London gepresst und durch die Firma Arastuzadeh im Iran vertrieben.<sup>173</sup> Die Aufnahmen von Columbia und His Masters Voice sind die letzten Aufnahmeserien in der Herrschaftszeit von Pahlavi I im Iran.

3.3.7 Die Aufnahmen von Sodwa im Jahr 1936

Diese Aufnahmen wurden im Winter 1936 in Aleppo realisiert. Folgende Musiker nahmen an diesen Aufnahmen teil:

Badie Zadeh (Sänger)	Pari Aghababof (Sängerin)
Abolhasan Saba (Geige)	Farhad Motamed (Klavier)
Ismaiel Mehrtash (Tar)	Militärmusikensemble von Aleppo
Französisches Militärmusikensemble	

Tabelle 20: Die MusikerInnen der Aufnahmen von Sodwa im Jahr 1936

Es wurden insgesamt 80 Tracks aufgenommen, von denen 74 Tracks in der Größe 10 Inch und in blauer Farbe in Aleppo produziert wurden. Es existieren folgende diskographische Informationen:<sup>174</sup>

Matrix-Nr.	Katalog-Nr.	Bestell-Nr.
W1161-W1233	560 I/II	B.560-B.599

Tabelle 21: Die diskographischen Angaben der Aufnahmen von Sodwa im Jahr 1936

Die Schallplatten wurden durch die Firma Aghasi im Iran vertrieben.<sup>175</sup> Zwischen 1936 und 1939 wurden einige dieser Schallplatten reproduziert. Einige dieser Aufnahmen wurden bei der zweiten Aufnahmeserie von Sodwa im Jahr 1939 mit gelbem Label in Aleppo reproduziert.<sup>176</sup> Im Jahr 1937 wurden während der Aufnahme des Sängers Badie Zadeh bei der Firma

171 Vgl. Mansour, 2009, S. 35.  
172 Vgl. Kinnear, S. 321–336.  
173 Vgl. ebd., S. 90.  
174 Vgl. Mansour, 2009, S. 35.  
175 Vgl. Mansour, 2008, S. 4.  
176 Vgl. ebd.

Odeon in Berlin einige Musikstücke wieder mit einem deutschen Orchester aufgenommen. Die Firma Aghasi veröffentlichte im Jahr 1937 das 20-seitige Skript «*Golestan*» über diese Aufnahmeserie, in dem der Text einiger Lieder zu finden ist.<sup>177</sup>

### 3.3.8 «When I was in Berlin»: Die Aufnahmen von Odeon im Jahr 1937

Diese Aufnahmen fanden zwischen dem 14. April und dem 28. Mai in Berlin statt. Der Sänger Seyyed Javad Badie Zadeh und der Geiger Ismail Satari waren in Begleitung eines deutschen Orchesters an diesen Aufnahmen beteiligt. 26 doppelseitige Schallplatten mit 52 Tracks wurden durch die oben genannten Musiker aufgenommen und in der Größe 10 Inch gepresst.<sup>178</sup> Einige dieser Musikstücke waren schon während der Aufnahmen von Badie Zadeh bei Sodwa im Jahr 1936 aufgenommen worden. Fraglich ist, wie die Firma Odeon, die damals in der EMI integriert war, auf die Idee kam, einige iranische Aufnahmen zu realisieren. Wahrscheinlich ist dieser Umstand der damaligen intensiven wirtschaftlichen und politischen Beziehung zwischen Iran und Deutschland geschuldet. In den letzten Abschnitten wurde die gute Beziehung zwischen Iran und Deutschland zu Anfang der Herrschaftszeit von Pahlavi dargestellt. Als die Nationalsozialisten an die Macht kamen, intensivierte sich diese Beziehung sowohl auf der politischen als auch auf der wirtschaftlichen Ebene.

«Reza Shah sah die Beziehung zu Deutschland als eine Möglichkeit, den Einfluss von Großbritannien und der Sowjet-Union auf den Iran zu senken. Die rassistische Propaganda der Nationalsozialisten über die Geschichte der Arier gefiel einigen Iranern. Außerdem galten die Industrialisierung und die Ausrüstung der Armee als zwei der wichtigsten Pläne der Pahlavi-Dynastie. Da Deutschland damals zu den stärksten Industrie- und Militärmächten der Welt zählte, versuchte der Iran, seine Beziehung zu Deutschland auf politischer und wirtschaftlicher Ebene zu verbessern. Infolgedessen nahm die Zahl der deutschen Ingenieure im Iran zu.»<sup>179</sup>

Gleichzeitig interessierte sich die nationalsozialistische Regierung für die Beziehung mit dem Iran wegen seines geopolitischen Standortes.<sup>180</sup> Dieses Interesse, die Beziehung mit der iranischen Regierung zu vertiefen, zeigte sich auch bei der Auswahl der Musiker für Aufnahmen. Badie Zadeh war

177 Vgl. ebd., S. 26.

178 Vgl. Mansour, 2007, S. 5.

179 Fayyazi, Derakhshanpur, S. 182 (eigene Übersetzung).

180 Vgl. ebd.



ein Sänger, der sich in seinen früheren Aufnahmen als pro-Regime positionierte. Diese Haltung zeigte sich in der Aufnahme der Musikstücke «Rafe Hedjabe Nesvane Iran» (Verschwinden der Verschleierung der iranischen Frauen) und «Salame Shahanshahi» (Königliche Begrüßung) bei der Firma Sodwa im Jahr 1936. Außer diesen politischen Hintergründen führte die Popularität von Badie Zadeh in der iranischen Gesellschaft die Firma Odeon dazu, ihn zu wählen. Die Firma verfolgte damit das Ziel, die Schallplatten im Iran in größerer Anzahl verkaufen zu können. Die Serie ist unter der Matrixnummer pper 1- pper 52 und der Katalognummer A243500 a/b erschienen.<sup>181</sup>

### 3.3.9 Die Aufnahmen von Neayem Record und Sodwa in 1939

Nach den letzten Aufnahmen von Columbia und His Masters Voice im Jahr 1933 wurde bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs keine Aufnahme durch diese Firmen im Iran realisiert. Im Laufe dieser Zeit begegnet man einigen kleineren Aufnahmefirmen, die einige Stücke iranischer Musik auf Schallplatten festhielten. Eine dieser Firmen war Sodwa, über die bereits berichtet wurde. Eine andere Firma war Neayem Record, deren Hauptsitz in Bagdad war. Sie nahm einige iranische Musikstücke im Jahr 1939 in Bagdad auf. Es gibt keinen Katalog über diese Aufnahmen, aber die vorhandenen Dokumente zeigen, dass in dieser Aufnahmeserie 20 Schallplatten (40 Tracks) in der Größe 10 Inch mit blauem Label aufgenommen und gepresst wurden.<sup>182</sup> Nasrollah Eshqi und H. Dibayie haben die Musiker im Iran für diese Aufnahmeserie organisiert. Folgende Musiker waren beteiligt:

- Ezzat Ruhbakhsh (Sängerin)
- Reza Qoli Mirza Zelli (Sänger)
- Madjid Vafadar (Geige, Komponist)
- Heik (*Kamanche*)
- Amir Khorramiyan (*Tar*)
- Dasteh Qafqazi (Das Ensemble aus dem Kaukasus)
- Saleh al-kuwaiti Orchester
- Die Matrixnummer und die Katalognummer dieser Aufnahmeserie wurden mit 250 gekennzeichnet.<sup>183</sup>

---

181 Vgl. Mansour, 2009, S. 35.

182 Vgl. ebd.

183 Vgl. ebd.

Im Jahr 1939 wurden einige iranische Musikstücke zum zweiten Mal bei der Firma Sodwa in Aleppo aufgenommen. Die beteiligten Musiker waren folgende:<sup>184</sup>

Badie Zadeh (Sänger)	Malakeh Borumand (Sängerin)
Moluk Zarrabi (Sängerin)	Tadje Isfahani (Sänger)
Tatayie (Geige)	Abolhasan Saba (Geige)
Morteza Mahdjubi (Klavier)	Sami Mallah (Laute)
Ashud Arstemian (Tar)	Heik (Kamanche)
Ashud Tesolak (Tar)	Dasteh Qafqazi (Ensemble aus dem Kaukasus)

Tabelle 22: Die MusikerInnen der Aufnahmen von Sodwa im Jahr 1939

Insgesamt wurden 125 Schallplatten (250 Tracks) in der Größe 10 Inch und mit dem gelbfarbigen Label aufgenommen und gepresst. Es wurden auch andere Schallplatten dieser Aufnahmeserie in anderer Labelfarbe gefunden, wahrscheinlich eine Reproduktion. Darüber sind keine Informationen vorhanden.<sup>185</sup> Die Serie ist durch die Matrixnummer 2777–3028 und die Katalognummer 1190 I/II > gekennzeichnet.<sup>186</sup> Die Schallplatten wurden wie die erste Aufnahmeserie von Sodwa durch die Firma Aghasi im Iran vertrieben.

### 3.4 Die Schallplattenveröffentlichung von 1941 bis 1960

Dieser Zeitraum ist die letzte Phase der Aufnahme der Schellackschallplatten im Iran. Dies ist aus unterschiedlichen Gründen bemerkenswert. Zum einen wurden einige iranische Firmen für Aufnahmeindustrie gegründet, zum anderen waren die aufgenommenen Musikgattungen vielfältiger. In diesem Kapitel werden die diskographischen Informationen der Aufnahmen aus dieser Phase behandelt. Inhaltlich werden diese Aufnahmen in den nächsten Kapiteln analysiert (siehe Kapitel 5).

184 Vgl. Mansour, 2005, S. 3.

185 Vgl. ebd.

186 Vgl. Mansour, 2009, S. 35.

### 3.4.1 Die Aufnahmen von «Young Iran» im Jahr 1945

Diese Aufnahmen sind aus verschiedenen Gründen bedeutsam. Sie sind die ersten Aufnahmen iranischer Musik nach dem zweiten Weltkrieg. Sie wurden in Indien durchgeführt, als sich die politische Lage des Iran änderte und Pahlavi II an die Macht gekommen war. Die Musiker, die an dieser ersten Aufnahme teilnahmen, sind die folgenden:

- Badie Zadeh (Sänger)
- Mehdi Khaledi (Geige)
- Ali Zahedi (Gesang, Tombak)
- Aliakbar Parvaneh (Tar)
- Kamusi (Tar)

Einige unbekannte indische Musiker mit den Instrumenten Klavier, Klarinette, Trompete sowie Saxofon begleiteten die oben erwähnten iranischen Musiker während dieser Aufnahmeserie.<sup>187</sup> Der Auslöser für diese Aufnahmen war eine Einladung des «All India Radio». Das Radio lud die oben erwähnten Musiker zur Aufführung in ihre persische Sendung ein.<sup>188</sup> Die Musiker hielten sich vier Monate in Delhi auf und gaben auch in der Zeit einige Konzerte, eines davon in der iranischen Botschaft. Während ihres Aufenthalts in Delhi nahmen sie Kontakt zum Vertreter des Vereins der Iraner in Mumbai auf, Rostam Irani. Sie wurden durch ihn nach Mumbai eingeladen, wo ein Vertrag zwischen den Musikern und der Firma «Rameshni Brothers» zur Aufnahme einiger Musikstücke geschlossen wurde.<sup>189</sup> Die Firma war in der Aufnahmeindustrie in Teheran und Mumbai tätig. Außerdem hatte sie den Vorsitz im Verein der Iraner in Mumbai, «The United Iranian Co. Of Bombay». Mit Unterstützung des Vereins wurden die Aufnahmen Ende 1945 und zu Beginn des Jahres 1946 bei der Firma «The National Gramophone Co.» durchgeführt.<sup>190</sup> Insgesamt wurden 83 Tracks aufgenommen. Die Schallplatten wurden in der Größe 10 Inch und in zwei Farben, Black & White und Blue & White gepresst. Die Serie ist unter der Matrixnummer I 8966–I 9131 und der Katalognummer UI 1001 erschienen.<sup>191</sup>

---

187 Vgl. Mansour, 2006, S. 28–31.

188 Vgl. ebd.

189 Vgl. ebd.

190 Vgl. ebd.

191 Vgl. Mansour, 2009, S. 36.

### 3.4.2 Delbar Records, Nawaye Iran und Teheran in 1946: Aufnahmen mit Masala Geschmack

Trotz der geringen Anzahl der Aufnahmen von Delbar Records, sind sie eine der bedeutendsten Aufnahmeserien der Schellackschallplatten mit iranischer Musik. Der Grund für die Bedeutung der Aufnahmeserie liegt am Inhalt dieser Aufnahmen, der die Ausbreitung der Globalisierung in der Musikszene des Iran zeigt. Dieser Aspekt wird in den folgenden Kapiteln ausführlicher dargestellt. Folgende Musiker waren an diesen Aufnahmen beteiligt:<sup>192</sup>

- Nematollah Minbashiyan (Textverfasser, Komponist, Sänger)
- Ken Mac Orchester
- Fatollah Minbashiyan (Textverfasser, Komponist, Sänger)

Das Ken Mac Orchester bestand aus ausländischen Musikern. Hossein Ostovar (Klavier-Spieler) unterstützte die Brüder Minbashiyan finanziell bei diesen Aufnahmen.<sup>193</sup> Diese Aufnahmen wurden wie die Aufnahmen von «Young Iran» bei «The National Gramophone Co.» in Mumbai realisiert.<sup>194</sup> Es wurden fünf Schallplatten (10 Tracks) in der Größe 10 Inch produziert. Die Serie ist durch die Matrixnummer 9517–9529 und die Katalognummer H501–H505 gekennzeichnet.<sup>195</sup>

Die weitere Aufnahmeserie von 1946 ist mit dem Label Tehran gepresst. Sie beinhalten ein ähnliches Repertoire wie die Schallplatten von Delbar Records und zeigen globale Elemente in der Musikszene des Iran (siehe Kapitel 5). Als Beispiel kann das Stück «Rumba Rooze Vesal» erwähnt werden. Insgesamt wurden 20 Tracks in Mumbai bei «The National Gramophone Co.» aufgenommen. Die Serie ist unter der Matrixnummer I 9620–I 9683 und der Katalognummer AB1–AB 10 I/II erschienen. Die letzte Aufnahmeserie im Jahr 1946 war Navaye Iran, welche wieder im Mumbai durch «The National Gramophone Co.» durchgeführt wurde. Die Interpreten sind folgende:

- Delkash (Sängerin)
- Khaledi (Geige, Komposition)
- Ali Zahedi (Tombak, Sänger)
- Zarrinpanjeh (Tar)

---

192 Vgl. Mansour, 2005, S. 1.

193 Vgl. Khatibi, S. 121.

194 Vgl. Mansour, 2005, S. 1.

195 Vgl. Mansour, 2009, S. 36.

Die Serie ist unter der Matrixnummer I 9527–I 957 und der Katalognummer IR 1 erschienen. Es wurde insgesamt 72 Tracks aufgenommen, die zu-  
meist iranische Volksmusik beinhalten. Ausländische Gattungen und irani-  
sche Volksmusik sind ebenfalls in Aufnahmen von 1947 zu finden.

**3.4.3 Die Aufnahmen von Columbia, Odeon und His Masters Voice  
im Jahr 1947**

Die Firma Columbia führte in den Jahren 1928 und 1933 bereits zwei Auf-  
nahmeserien im Iran durch. Die letzten Aufnahmen von Columbia wurden  
im Jahr 1947 durch die Firma Arastuzadeh in Teheran organisiert. Die be-  
teiligten Musiker waren:<sup>196</sup>

Ali Akbar Alborzi (Sänger)	A <i>Shur</i> pur (Sänger)
Hamid Qanbari (Sänger)	Pari Agha <i>Babof</i> (Sängerin)
Ezzat Ruhbakhsh (Sängerin)	Saādatmand Qomi (Sängerin?)
Sonya Wartaniyan (Sängerin)	F. Sokolof (Sängerin)
Sten Sperber (Sänger)	Majid Mohseni (Sänger, <i>Tar</i> )
Vossuq (Sänger)	Jannati (Sänger)
Banoo Mari (Sängerin)	Waziri Tabar (Jazz)
Khadem Misaq (Instrumentalist)	Biglari (Instrumentalist)
Tajbakhsh (Instrumentalist)	Hossein Tehrani (Instrumentalist)
Nouri (Textverfasser)	Shabpareh (Textverfasser)
Karim Fakur (Textverfasser)	Parviz Khatibi (Textverfasser)
Sowt Orchester	Jolly Boys Orchester

Tabelle 23: Die Interpreten der Aufnahmen von Columbia im Jahr 1947

In dieser Aufnahmeserie begegnet man erstmals Jazz-Instrumentalisten.  
Das bezieht sich vor allem auf Schlagzeug-Spieler. Damals wurde das Wort  
«Jazz» in der Musikszene des Iran für das Schlagzeug benutzt.<sup>197</sup> Zwei Or-  
chester waren an diesen Aufnahmen beteiligt. Das Sowt Orchester gehör-  
te zur Firma «Sowt Iran». Bei Gründung des Orchesters kooperierten die  
Vertretungen von Columbia, Odeon und His Masters Voice mit der Firma  
«Sowt Iran».<sup>198</sup> Es gibt keine Informationen bezüglich der Mitglieder des

196 Vgl. Mansour, 2005, S.3, 2009, S. 6–8.

197 Siehe Fatemi, 2013.

198 Vgl. Mansour, 2005, S. 4 f.

Orchesters. Das andere Orchester hieß «Jolly Boys», das durch den ausländischen Musiker Sten Sperber in Teheran gegründet wurde. Unter dem Einfluss der westlichen Popularmusik wurden einige Musikstücke neu komponiert und aufgeführt. Parviz Khatibi (Textverfasser), Hamid Qanbari (Sänger), F. Sokolof (Sängerin), Sonya Wartaniyan (Sängerin) und Majid Mohseni (Sänger) arbeiteten in diesem Orchester mit.<sup>199</sup> Es wurden insgesamt 50 Schallplatten (100 Tracks) in der Größe 10 Inch gepresst. Es ist bemerkenswert, dass iranische Volksmusik die Aufmerksamkeit von Columbia auf sich zog. Die Serie ist durch die Matrixnummer «Co Serie» und die Katalognummer GP>98 gekennzeichnet.<sup>200</sup> Die weitere Aufnahmeserie von 1947 kam durch Odeon zustande, die ebenso wie Columbia und Grammophon zur Firma EMI gehörte. An diesem Jahr wurden 200 Tracks aufgenommen und in London auf Schallplatten mit der Größe 10 Inch vervielfältigt. Folgende Interpreten waren an der letzte Aufnahme von Odeon beteiligt:

Jannati (Sänger)	Moluk Zarrabi (Sängerin)
Banu Shams (Sängerin)	Qasem Jebelli (Sänger)
Sohrab Siyar (Sänger)	Saādatmand Qomi (Sängerin?)
Banu Soroush (Sängerin)	Ruhbakhsh (Sängerin)
Parvaneh (Sängerin)	

Tabelle 24: Die MusikerInnen der Aufnahmen von Odeon im Jahr 1947

Die Serie ist durch die Matrixnummer HOO und die Katalognummer PLP1 gekennzeichnet.

Die letzten iranischen Musikstücke mit dem Label His Masters Voice wurden 1947 auf den Schallplatten festgehalten. Es wurden circa 200 Tracks unter der Matrixnummer «OHB» und der Katalognummer «R.R1>» aufgenommen.<sup>201</sup> Die Aufnahmen von 1947 sind die letzten Aufnahmeserien, die durch ausländische Firmen im Iran realisiert wurden. Danach wurden die Aufnahmen entweder im Ausland oder durch iranische Firmen durchgeführt.

199 Vgl. Mansour, 2007, S. 31.

200 Vgl. Mansour, 2009, S. 36.

201 Vgl. ebd.

3.4.4 «Jamshid Records»: Tango in New York im Jahr 1948

Diese Aufnahmen wurden im Jahr 1948 in New York realisiert. Sie sind wie bei Delbar Records ein Hinweis auf die Internationalisierung der Musikszene des Iran. Diese Aufnahmeserie basiert auf der Idee von Jamshid Sheibani. Deswegen wurde sein Vorname als Name des Labels genutzt. Jamshid Sheibani war ein Enkel von Mirza Abdollah, ein renommierter Musiker in der Qadscharenzeit. Er war in der Schauspielkunst ausgebildet und parallel auch musikalisch aktiv.<sup>202</sup> Die Künstler, die an diesen Aufnahmen teilnahmen, sind die folgenden:<sup>203</sup>

Parviz Khatibi (Textverfasser)	Karim Fakur (Textverfasser)
Fatollah Minbashiyan (Textverfasser)	Sarshad (Komponist)
Ahmad Riyahi (Komponist)	Hassan Radmard (Komponist)
Jamshid Sheibani (Sänger)	Allan Small & His Orchestra

Tabelle 25: Die Interpreten der Aufnahmen von «Jamshid Records» im Jahr 1948

Allan Small war ein Musiker aus New York, der mit seiner Band und mit Jamshid Sheibani zusammenarbeitete. Insgesamt wurden fünf Schallplatten (10 Tracks) in der Größe 10 Inch gepresst. Die Serie ist unter der Matrixnummer «1>10» und der Katalognummer 1041–1045 erschienen.<sup>204</sup> Die Aufnahmen von Jamshid sind die letzte Aufnahmeserie der Schellack-schallplatten im Ausland. Die weiteren Aufnahmeserien kamen im Iran und durch iranische Firmen zustande.

3.4.5 Aneignungsprozess in der Musikindustrie des Iran:  
Die Aufnahmen von Royal, Musical Records und Shaherzad

Die Firmen Columbia, His Masters Voice und Odeon führten im Jahr 1947 drei Aufnahmeserien in Teheran durch. Nach diesen Aufnahmen verkaufte EMI einigen iranischen Firmen ihre alten Aufnahmegeräte, da EMI selbst in die neue Technologie investierte, nämlich in 33 upm-Schallplatten.<sup>205</sup> Eine dieser iranischen Firmen hieß Royal. Es werden 130 Schallplatten (260 Tracks) mit dem Royal Label beschriftet, die in der Größe 10 Inch gepresst

202 Vgl. Mansour, 2006, S. 2.  
203 Vgl. Mansour, 2007, S. 33.  
204 Vgl. Mansour, 2009, S. 36.  
205 Vgl. Mansour, 2008, S. 4.

wurden.<sup>206</sup> Der Inhalt dieser Aufnahmen besteht aus damaliger iranischer Populärmusik. Darunter wurden einige Musikfilme auf den Schallplatten festgehalten, die damals in iranischen Kinos gezeigt wurden. Royal ließ die Schallplatten meistens in England vervielfältigen.<sup>207</sup> Die Aufnahmeserie ist durch die Matrixnummer «AJ1>» und die Katalognummer RT101 I/II> gekennzeichnet.<sup>208</sup>

Die Firma Musical Record war eine andere iranische Firma, welche wie die Firma Royal, das Aufnahmegerät von EMI besorgte. Die Gründer dieser Firma waren die jüdischen Brüder Eshqi. Sie realisierten zwischen 1949 und 1960 fünf Aufnahmeserien. Im Jahr 1949 wurden 10 Schallplatten (20 Tracks) aufgenommen.<sup>209</sup> Die Schallplatten wurden in der Größe 10 Inch und mit der Label-Farbe Creme in England vervielfältigt. Diese Aufnahmen wurden zum zweiten Mal mit der Labelfarbe Braun in England reproduziert. Die Serie ist unter der Matrixnummer «SSS [...] X» und der Bestellnummer 1470–1489 erschienen.<sup>210</sup> Die zweite Serie wurde im Jahr 1950 verwirklicht. Es wurden insgesamt 50 Schallplatten (100 Tracks) in der Größe 10 Inch aufgenommen. Die Aufnahmeserie ist durch die Matrixnummer 11700> und die Bestellnummer 100–150 A/B gekennzeichnet.<sup>211</sup> Die dritte Aufnahmeserie wurde in den Jahren 1951–52 durchgeführt. Insgesamt wurden 60 Schallplatten (120 Tracks) aufgenommen, die in der Größe 10 Inch gepresst wurden. In dieser Serie sind zum ersten Mal Fotografien der Sängerinnen und Sänger auf dem Label zu finden. Die Serie ist unter der Matrixnummer O 2070–O 4170 und der Bestellnummer 151–210 A/B erschienen.<sup>212</sup>

Die vierte Serie kam zwischen 1953 und 1956 zustande. 92 Schallplatten (184 Tracks) wurden in dieser Aufnahmeserie bei Musical Record ausgezeichnet. Die Schallplatten wurden in der Größe 10 Inch in England vervielfältigt. Zehn Schallplatten wurden mit dem Label «Musical Tabriz» gepresst. Zum ersten Mal veröffentlichte Musical Record in dieser Aufnahmeserie einige arabische Schallplatten mit dem Label «MRC». Die Aufnahmeserie ist durch die Matrixnummer O 4180 > und die Bestellnummer 211–303 A/B

---

206 Vgl. Mansour, 2009, S. 36.

207 Vgl. Mansour, 2008, S. 4.

208 Vgl. Mansour, 2009, S. 36.

209 Vgl. ebd., S. 4.

210 Vgl. ebd., S. 3.

211 Vgl. ebd., S. 5.

212 Vgl. ebd.



gekennzeichnet.<sup>213</sup> Die letzte Aufnahmeserie fand zwischen 1956 und 1960 statt. Musical Record publizierte im erwähnten Zeitraum 60 Schallplatten (120 Tracks). Diese Platten wurden in der Größe 10 Inch in England vervielfältigt. Einige arabische Schallplatten wurden wieder unter dem Label MRC publiziert. Die Serie ist unter der Matrixnummer 304–342, 405–414 und der Bestellnummer 304–342, 405–414 A/B erschienen.<sup>214</sup> Insgesamt wurden 272 Schallplatten (544 Tracks) in diesen fünf Aufnahmeserien zwischen 1949 und 1960 aufgenommen und gepresst. Inhaltlich beschäftigen sich diese Aufnahmen eher mit der damaligen iranischen Populärmusik.

Eine andere iranische Firma ist *Shaherzad*, die unterschiedliche Aufnahmeserien in den 1950er Jahren im Iran organisierte. Das Repertoire hatte Ähnlichkeiten mit den Aufnahmen der Labels Musical Record und Royal. Die Aufnahmen von *Shaherzad* sind so umfangreich, dass diesbezüglich eine separate Forschung durchgeführt werden müsste.

Nach dieser diskographischen Untersuchung orientieren sich die nächsten Kapitel an einer kulturwissenschaftlichen Analyse der Aufnahmen.

---

213 Vgl. ebd.

214 Vgl. ebd., S. 8.

## 4. Die kulturpolitische Bedeutung der Schallplatte während der Herrschaftszeit von Pahlavi I

Dieses Kapitel befasst sich mit dem Stellenwert der Schallplatte in der Kulturpolitik des Iran. Musik ist jeher von gesellschaftlicher Bedeutung. Aristoteles sah Zusammenhänge zwischen dem Musikwandel und der Veränderung der Gesetze in einer Gesellschaft.<sup>1</sup> Dies führte zu einer exekutiven Kontrolle über Musik seit der Antike bis heute. Beispielsweise redet Platon von der Kategorisierung der Modi nach ihren politischen und erzieherischen Nutzen.<sup>2</sup> Im 20. Jahrhundert sind viele Beispiele in Bezug auf die politische und gesellschaftliche Kontrolle über Musik auf der ganzen Welt zu finden. Zum Beispiel verhinderte das Kölner Domkapitel im Jahr 1926 die Aufführung des Bühnenwerkes *Der wunderbare Mandarin* von Béla Bartók.<sup>3</sup> Die Schallplatte ist als Musikmedium von politischer Kontrolle betroffen. Unter diesen Umständen ist für die vorliegende Arbeit die Darstellung der Beziehung zwischen der Kulturpolitik und der Musikindustrie in der Zeit von Pahlavi I ausschlaggebend.

Die zentrale Fragestellung in diesem Kapitel ist die Folgende: Wie hat sich die Pahlavi-Dynastie mit dem neuen Massenmedium, Schellackschallplatte, kulturpolitisch auseinandergesetzt?

Nach einem theoretischen Überblick des Begriffs Kulturpolitik wird speziell die Kulturpolitik während der Dynastie Pahlavi I dargestellt. Im Anschluss wird die Stellung der Schallplatte in der damaligen Kulturpolitik erläutert. Die Bezeichnung Kulturpolitik setzt sich aus den Begriffen «Kultur» und «Politik» zusammen. Max Weber schrieb in seinem Werk «Politik als Beruf» über Politik:

«Was verstehen wir unter Politik? Der Begriff ist außerordentlich weit und umfasst jede Art selbständig leitender Tätigkeit. Man spricht von der Devisenpolitik der Banken, von der Diskontpolitik der Reichsbank, von der Politik einer Gewerkschaft in einem Streik, man kann sprechen von der Schulpolitik einer Stadt- oder Dorfgemeinde, von der Politik eines Vereinsvorstandes bei dessen Leitung, ja schließlich von der Politik einer klugen Frau, die ihren Mann zu lenken trachtet.»<sup>4</sup>

---

1 Vgl. Eisel, S. 16.

2 Vgl. ebd.

3 Vgl. Bremberger, S. 18, zitiert nach Eisel.

4 Weber, S. 5.

Die Definition des Begriffes Kultur ist mindestens ebenso komplex wie der Begriff Politik. Eine der grundlegenden Definitionen von Kultur aus musik-ethnologischer Perspektive lautet:

«Sozial tradiertes Wissen und Verhalten, welches von einer Gruppe von Individuen geteilt wird»<sup>5</sup>

Diese Gruppe kann eine Gesellschaft, eine Soziale Gemeinschaft oder eine Subkultur sein. Dabei unterscheiden sich zwei Perspektiven auf den Begriff Kultur:

1. Kultur als Kunst
2. Kultur als Lebensweise

Wenn Kultur eine Lebensweise bedeutet, dann kann jede Politik einer Regierung als eine Kulturpolitik gelten, weil sie Auswirkungen auf die Lebensweise der Bürger des Landes hat.

Die Kulturpolitik kann von drei unterschiedlichen Perspektiven aus untersucht werden:

1. Die Stellung der Kultur im Grundgesetz und in den politischen Auflagen
2. Die staatlichen und nicht-staatlichen kulturellen Einrichtungen
3. Die Kulturtheorien, die durch Theoretiker aufgestellt werden

Diese verschiedenen Perspektiven sind miteinander verbunden. Die Verbindung ist jedoch in hohem Maße abhängig von der gesellschaftlichen Lage und der Bedeutung der Kultur in der Gesellschaft. Es gibt unterschiedliche Ansichten über den Stellenwert und die Nutzung der Kulturpolitik. Die Art der Nutzung der Kulturpolitik als Instrument eines Staates ist in hohem Maße abhängig von der politischen Struktur eines Landes. Wenn die politische Struktur eines Landes sich verändert, verändert sich auch die Kulturpolitik. Wenn das politische System eines Landes totalitär ist, ist auch die Kulturpolitik anders als in einem demokratischen Land. Insgesamt gilt die Kulturpolitik als ein Instrument, durch welches die Staaten die Kulturbereiche verwalten.

«Kulturpolitik als Machtpolitik gehört zwar zur politischen Kultur eines Gemeinwesens, stellt aber nur einen engen Ausschnitt daraus dar, nämlich die bewusste Kontrolle und Instrumentalisierung bestimmter kultureller Felder durch und für die Staatsmacht.»<sup>6</sup>

---

5 G. Peoples, J. Bailey, S. 38.

6 Fuchs, S. 31.

Um die Kulturpolitik in Pahlavi I darzulegen, wird im Folgenden ein Beispiel bezüglich der deutschen Kulturpolitik im gleichen Zeitraum, der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, gegeben. Der deutsche Kulturminister, Carl Heinrich Becker, definiert Kulturpolitik im Jahr 1919 wie folgt:

«Bewusste Einsetzung geistiger Werte im Dienste des Volkes und des Staates zur Festigung im Innern und zur Auseinandersetzung mit anderen Völkern nach außen.»<sup>7</sup>

Die Eigenschaften der Kulturpolitik in Deutschland in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts sind wie folgt festzustellen:

1. Die Kulturpolitik galt als staatliche Politik<sup>8</sup>
2. Die Kulturpolitik bestand traditionellerweise seit dem Ende des 19. Jahrhunderts aus folgenden Feldern: Religion, Wissenschaft, Sprache, Kunst, öffentliche Medien und Bildung.<sup>9</sup>
3. Die Kulturpolitik hatte einige feste Aufgaben: die Herstellung von Massenloyalität, um nationale Identität zu schaffen.<sup>10</sup>

Auf Basis dieser theoretischen Einleitung wird die Kulturpolitik in Pahlavi I im Folgenden dargestellt.

#### 4.1 Die Kulturpolitik während der Dynastie Pahlavi I

Hier wird zunächst die Kulturpolitik aus einer institutionellen und rechtlichen Sicht untersucht, um anschließend die Wechselbeziehung zwischen Musik und der damaligen Kulturpolitik darstellen zu können. In der Kulturpolitik von Pahlavi I sind zwei Aspekte ausschlaggebend: Iranischer Nationalismus und Modernisierung. Nationalismus bezieht sich auf die Verbreitung der iranischen nationalen Identität. Die Konstruktion einer iranischen nationalen Identität beruhte auf der Geschichte des Iran vor der Islamisierung des Landes.

«Reza Shah's nationalism had two sides to it: the intellectual and the practical. He was no theorist, of course, and his rudimentary knowledge of ancient Iranian history he had acquired from the nationalist intellectuals. [...] The

7 Reinhard, S.88 zitiert nach Wuchs S. 31.

8 Vgl. Fuchs, S. 31.

9 Vgl. ebd., S. 25.

10 Vgl. ebd., S. 31.

intellectual origins of modern Iranian nationalism [...] was born firstly, of intellectual awareness of the nationalist ideas and history of Europe; secondly, of an intellectual awakening to ancient Iranian History; and thirdly, of a psychology of the downtrodden, which combines – at one and the same time – anger and self-reproach with millenarian ideals and an exaggerated sense of self-importance. [...] A practical consequence of the above- which brought together the nationalist, pseudo-modernist and arbitrary aspects of the regime in a lurid way- was the fight against the other (both Iranian and non-Iranaian) languages, economic and social discrimination against the non-Persian speaking provinces, and the military onslaught on nomadic life and culture.»<sup>11</sup>

Die Konstruktion der nationalen iranischen Identität wird in einigen Gesetzen, wie zum Beispiel «Die Bewahrung des Kulturerbes» und «Die Einsetzung des persischen Kalenders statt des arabischen Kalenders» sowie die Gründung von Farhangestan-e Iran festgesetzt. Die persische Sprache und die Geschichte des Iran vor der Islamisierung galten als die wichtigsten Faktoren des iranischen Nationalismus. Darüber hinaus wurde der Gedanke des iranischen Nationalismus inhaltlich in die Schulbücher aufgenommen. Modernisierung deutet auf die Öffnung der iranischen Gesellschaft zum Westen hin. Das Regime wollte neue materielle und ideelle Produkte in den Iran einführen:

«The meaning and implications of modernisation are not even yet wholly clear, but those modern constitutionalists certainly longed for modern industry, modern administration modern education and health services, modernised cities, modern roads, and the like. But perhaps the biggest prizes they looked for was first a railway and, second, a national bank, which were seen as symbols of progress and 'civilisation' (tamaddon), a term which was regularly used for decades well into the twentieth century to refer to modern European development.»<sup>12</sup>

Um die Idee der Modernisierung in der iranischen Gesellschaft umzusetzen, legte das Regime großen Wert auf Bildung nach westlichem Vorbild, damit eine einheitliche kulturelle Identität in der bürgerlichen Gesellschaft des Iran entstehen konnte. Die Verbreitung der staatlichen Schulen in Pahlavi I und die Etablierung einiger Einrichtungen wie zum Beispiel *Sazman-e Parvaresh-e Afkar* kann stellvertretend für diese Politik gesehen werden. Außer der Bildungspolitik, die als ein langfristiges Anliegen angesehen werden kann, versuchte das Regime auch mit kurzfristigen Lösungen die irani-

11 Katouzian, S. 324–326.

12 Ebd., S. 330 f.

sche Gesellschaft zu modernisieren. Die Verabschiedung des Gesetzes zur «Abschaffung der traditionellen iranischen Kleidung» und das «Identitätsgesetz» sowie die «Abschaffung der islamischen Verschleierung» können in Hinblick darauf verstanden werden, wie die Regierung die Lebensweise der Iraner im europäischen Sinn verändern wollte. Infolge der Modernisierung wurde die islamische Kultur durch das Regime vernachlässigt. Dies manifestierte sich in einigen Gesetzen wie zum Beispiel «Die Reform der iranischen Rechtsordnung». Außerdem versuchte das Regime durch die Einführung einiger Regelungen seinen Einfluss auf religiöse Angelegenheiten zu erweitern und diese sogar einzuschränken. Das Verbot des Veranstaltens des religiösen Dramas Ta'zieh im Aschura-Fest ist ein Beispiel für religiöse Restriktion. Zusammenfassend kann man festhalten, dass die Kulturszene des Iran in Pahlavi I säkularisiert wurde. Iranischer Nationalismus und Modernisierung können wie Carl Heinrich Becker oben erwähnte, als geistige Werte gesehen werden, die durch das iranische Regime eingesetzt wurden. Im Zusammenhang mit diesem Modernisierungsprozess gewann der Begriff «Verwestlichung» an Bedeutung. Er hängt mit einer Denkweise in der Herrschaftszeit von Pahlavi I zusammen, die sehr extrem die iranische Gesellschaft zum Westen hin öffnen wollte.

Im nächsten Abschnitt wird ein Überblick über die kulturellen Einrichtungen in der Herrschaftszeit von Pahlavi I gegeben, deren Rolle während der Modernisierung der iranischen Gesellschaft und der Verbreitung der iranischen nationalen Identität von Bedeutung waren.

#### 4.1.1 Die kulturellen Einrichtungen in Pahlavi I

In diesem Teil werden die wichtigsten kulturellen Einrichtungen in der Zeit von Pahlavi I dargestellt. Diese Einrichtungen sind die Folgenden:

- Vezarate Ma'aref va Sanay'-e Mostazrefeh (Das Ministerium für Kultur und Wissenschaft)
- *Edareye Honarhaye Melli* (Das Amt der Nationalkünste)
- *Farhangestan-e Iran* (Die Akademie des Iran)
- *Kanun-e Banovan-e Iran* (Der Verband der iranischen Frauen)
- *Sazman-e Parvaresh-e Afkar* (Die Organisation des öffentlichen Unterrichts)
- *Ajanse Pars* (Die Nachrichtenagentur Pars)

Diese Einrichtungen sind die staatlichen Akteure der Kulturszene Iran in der Zeit Pahlavi I Diese Einrichtungen standen unter Einfluss der folgenden drei staatlichen Organe:

1. Königlicher Hof
2. Parlament
3. Regierung

In diesem Teil werden die staatlich-kulturellen Einrichtungen und deren Beziehung zur Regierung ausführlich erläutert.

Die Gründung von *Vezarate Ma'aref va Sanay'-e Mostazrefeh* geht auf das 2. Parlament (1909–1911) während der Herrschaftszeit der Qadscharen-Dynastie zurück. Das Gesetz zur Gründung dieses Ministeriums wurde am 3. September 1910 verabschiedet. Der Minister musste durch die Regierung gestellt werden, um in einer Abstimmung das Vertrauen der Abgeordneten ausgesprochen zu bekommen. Nach dem 1910 beschlossenen Gesetz hatte der Minister folgende Aufgaben:<sup>13</sup>

1. Die Umsetzung der beschlossenen Gesetze bezüglich der Bildung.
2. Der Ausbau von Grundschulen und die Steigerung von Grundbildung.
3. Die Ausweitung der Fort- und Weiterbildung.
4. Die Kontrolle über die Schüler.
5. Der Kontakt mit kulturellen Instituten im Ausland.

Die Aktivitäten von *Vezarate Ma'aref va Sanay'-e Mostazrefeh* (Das Ministerium für Kultur und Wissenschaft) lassen sich in drei zeitliche Phasen teilen:

1. Phase: Seit der Gründung bis zum Ende des Ersten Weltkriegs (1910–1917)
2. Phase: Nach dem Krieg bis zum Militärputsch von Reza Khan (1917–1921)
3. Phase: Seit dem Auftritt von Reza Shah in der politischen Szene Iran bis zum Ende seiner Herrschaftszeit (1921–1941)

In der ersten Phase wurde die Dauer der Grundbildung auf zwölf Jahre festgelegt. Kinder ab dem Alter von sieben Jahren mussten die Grundschule besuchen. Das Ministerium schickte 30 Studenten nach Europa. 15 von ihnen studierten das Fach Pädagogik und die anderen studierten Fächer aus dem Bereich Militär und Landwirtschaft.<sup>14</sup> Die wichtigsten Aktivitäten des

13 Vgl. SadiqA'lam, S. 677.

14 Vgl. ebd., S. 597.

Ministeriums nach dem Ersten Weltkrieg bis zum Militärputsch im Jahr 1921 (in der 2. Phase) können wie folgt kategorisiert werden:

- Der Aufbau des Lehramtsstudiengangs.<sup>15</sup>
- Die Gründung von acht Gymnasien und 40 Grundschulen in Teheran.<sup>16</sup>
- Das Etablieren der Hochschulen für Rechtswissenschaften, Zahnmedizin und Allgemeinmedizin.<sup>17</sup>
- Die Gründung einer Abteilung im Ministerium im Jahr 1917 zur Ausbildung der iranischen Frauen. (Edareh-ye Ta’limat-e Nasvan)<sup>18</sup>

Zusammenfassend kann die Tätigkeit dieses Ministeriums zwischen 1910 und 1921 mit dem derzeitigen Bildungsministerium und dem Wissenschaftsministerium verglichen werden. Ab 1921, als Reza Shah in der politischen Szene des Iran heraustrat und besonders nach der Gründung der Dynastie Pahlavi, weitete sich die Aktivität dieses Ministeriums aus. Eine wichtige strukturelle Änderung des Ministeriums vor der Machtübernahme von Pahlavi war die Etablierung des «Hohen Rats der Kultur». Dieser wurde durch ein Gesetz des Parlaments 1922 konstituiert.

Einige wichtige Aufgaben dieses Rates waren folgende:<sup>19</sup>

- Die Verbreitung der persischen Literatur.
- Die Durchführung wissenschaftlicher Studien.
- Der Ausbau der schulischen Bildung und die Einführung der gebührenfreien und obligatorischen Grundbildung.
- Die Genehmigung zur Gründung von Privatschulen.
- Die Genehmigung der Veröffentlichung einer Zeitung oder Zeitschrift.

Infolge der Etablierung dieses Rates wurde das Schulcurriculum vereinheitlicht sowie Regelungen über die Aktivität der ausländischen Schulen im Iran entworfen. Der Rat bestand aus zehn Personen:

«Ein islamischer Gelehrter, zwei Hochschulpräsidenten, zwei ausgezeichnete Lehrer und fünf nennenswerte iranische Wissenschaftler.»<sup>20</sup>

Dieser Rat funktionierte auch als Beratungsinstanz des Ministers.

15 Vgl. ebd., S. 598.

16 Vgl. ebd.

17 Vgl. ebd.

18 Vgl. Torabi Farsani, S. 174.

19 Vgl. Akbari, S. 29.

20 Ebd., S. 28 (eigene Übersetzung).



Wie bereits erläutert, verbreitete sich die Aktivität des Ministeriums Vezarate Ma'aref va Sanay'-e Mostazrefeh (Ministerium für Kultur und Wissenschaft) mit der Gründung der Dynastie Pahlavi. Die neuen Felder, in denen das Ministerium aktiv wurde, waren die folgenden:

1. Archäologische Ausgrabungen<sup>21</sup>
2. Gründung von Museen.<sup>22</sup>
3. Die Koordination und die Betreuung sportlicher Aktivitäten.<sup>23</sup>

Im Bereich Fortbildung setzte das Ministerium seine Aktivitäten fort. Laut einem im Jahr 1928 beschlossenen Gesetz schickte das Ministerium jährlich 100 Studenten für sechs Jahre ins Ausland.<sup>24</sup> Das Interesse des Regimes an der weiterführenden Bildung führte dazu, dass die Regierung den Entwurf für den Aufbau einer Universität in Teheran im Jahr 1931 in Auftrag gab. Dieser Entwurf wurde 1933 als Gesetzentwurf dem Parlament vorgelegt und am 29. Mai 1934 als Gesetz beschlossen.<sup>25</sup> Nach diesem Gesetz bestand die Teheraner Universität aus sechs Fakultäten: Literatur, Naturwissenschaften, Medizin, Rechtswissenschaften, Politikwissenschaften, Technik und Theologie.<sup>26</sup>

Durch den erweiterten Aufgabenbereich des Ministeriums Vezarate Ma'aref va Sanay'-e Mostazrefeh (Ministerium für Kultur und Wissenschaft) wurde am Ende der Dynastie Pahlavi I eine Musikabteilung in diesem Ministerium eingerichtet.

Man kann zusammenfassen, dass das Ministerium am Ende von Pahlavi I außer seinen Aufgaben in Bezug auf die Bildung und Wissenschaft auch in künstlerischen Bereichen tätig geworden ist.

Eine andere Einrichtung die sich mit künstlerischen Angelegenheiten beschäftigte, war Edareye Honarhaye Melli (Amt der Nationalkünste), welche im Jahr 1931 auf Erlass von Reza Shah gegründet wurde.<sup>27</sup> Sie gehörte organisatorisch zum Wirtschaftsministerium.<sup>28</sup> Diese Einrichtung verwaltete den Bereich der künstlerischen iranischen Handarbeiten, insbesondere der iranischen Teppiche.

---

21 Vgl. Sadiq A'lam, S. 599.

22 Vgl. ebd.

23 Vgl. Akbari, S. 70.

24 Vgl. Sadiq A'lam, S. 599.

25 Vgl. ebd., S. 695.

26 Vgl. ebd.

27 Vgl. Akbari, S. 71.

28 Vgl. Safaie, S. 59 f.

Farhangestan-e Iran (Kunst-Akademie des Iran) wurde im Jahr 1936 zum Schutz und zur Entwicklung der persischen Sprache gegründet. Um den Kontext der Etablierung dieser Einrichtung zu verstehen, muss man auf die Qadscharenzeit (1779–1925) verweisen. Im 19. Jahrhundert traten einige Denker, wie beispielsweise Mirza Fathali Akhundzadeh hervor, die arabischfeindliche Gedanken hatten und die Nutzung arabischer Wörter in der persischen Sprache ablehnten. Sie legten mehr Wert auf die Kultur des Iran vor der Islamisierung des Landes und darauf, einen iranischen Nationalismus zu etablieren.<sup>29</sup> Neben der Verbreitung solcher Gedanken verkomplizierte auch eine andere Angelegenheit die neuen sprachlichen Bedürfnisse. Mit der Zunahme des Kontakts mit dem Ausland am Ende des 19. Jahrhundert und besonders nach der Konstitutionellen Revolution wurden neue Ideen und Güter in die iranische Gesellschaft eingeführt, welche keine begrifflichen Synonyme auf Persisch hatten. Nach der Übernahme des Amtes des Ministerpräsidenten durch Reza Khan im Jahr 1924 entstand unter seinem Befehl ein Ausschuss im Verteidigungsministerium, indem für militärische Fachbegriffe persische Wörter erfunden werden sollten. Dieses Phänomen fand nicht nur im Militärbereich statt, sondern es mussten auch in anderen gesellschaftlichen Bereichen persische Begriffe erfunden werden. Mit der Gründung der Dynastie Pahlavi standen die schon erwähnten Gedanken einiger Denker im Lauf des 19. Jahrhunderts in Bezug zur persischen Sprache und zur iranischen Nationalität im Mittelpunkt. Es entstand eine Bewegung, die es als Aufgabe sah, türkische und arabische Wörter aus der persischen Sprache zu entfernen.

Einige Zeitungen, wie zum Beispiel Iran-e Bastan, verbreiteten diese Idee.<sup>30</sup> Diese willkürliche Bewegung führte dazu, dass Zeitungen oder Behörden nach eigenem Ermessen einige neue persische Wörter statt arabische oder türkische Wörter erfanden. Deswegen entstand ein sprachliches Chaos in der Öffentlichkeit. Infolge dieser chaotischen Situation befahl der Schah im Jahr 1936 dem damaligen Ministerpräsidenten, eine Einrichtung für den Schutz und die Entwicklung der persischen Sprache zu gründen. Die Grundsatzerklärung von Farhangestan-e Iran wurde durch Vezarate Ma'āref va Sanay'-e Mostazrefeh (Das Ministerium für Kultur und Wissenschaft) verfasst und am 20. Mai 1935 durch die Regierung bewilligt.<sup>31</sup> Einige der wichtigsten Absätze der Grundsatzerklärung lauten wie folgt:

---

29 Vgl. Vakili, S. 153.

30 Vgl. ebd.

31 Vgl. Akbari, S. 30.

«1. Das Streichen der nicht adäquaten ausländischen Wörter aus der persischen Sprache. 2. Das Erschaffen neuer Wörter für die neuen Begriffe»<sup>32</sup>

Die wichtigste kulturelle Einrichtung, welche in Bezug auf die Frauen in der Pahlavizeit gegründet wurde, war Kanune Banaovan-e Iran (Verband der iranischen Frauen). Diese Institution wurde durch das Regime gegründet, obwohl sie theoretisch nicht zur Regierung gehörte. Ein Mitglied dieses Verbandes, Badr al-moluk Bamdad, beschrieb die Gründung dieser Einrichtung wie folgt:

«Am 13. Mai 1935 lud der damalige Kulturminister, Ali Asghar Hekmat, unter dem Befehl des Schahs einige Frauen, welche in der Kulturszene Iran aktiv waren, zu einer besonderen Sitzung ein. Es wurde den Frauen gesagt, dass sie den Auftrag haben, einen Verband zu gründen. Dieser Verband müsste mit der Unterstützung der Regierung der Pionier in der Freiheitsbewegung der iranischen Frauen sein.»<sup>33</sup>

Die Grundsatzerklärung des Verbands beinhaltet folgende Punkte:<sup>34</sup>

- Intellektuelle und moralische Bildung, Haushaltsbildung und Kindererziehung der iranischen Frauen nach den aktuellen wissenschaftlichen Methoden durch Vorträge, Veröffentlichungen in Zeitschriften sowie Lehrveranstaltungen.
- Die Gründung einiger gemeinnütziger Institutionen zur Hilfe mittelloser Mütter.
- Die Empfehlung zum Einkauf iranischer Güter.

Die ehrenamtliche Mitgliedschaft der Tochter des Schah, Shams-e Pahlavi, im Vorstand von Kanune Banaovan-e Iran zeigte das Interesse des Regimes an diesem Verband und seinen Zielen. Strukturell bestand der Verband aus fünf Kommissionen:

«1. Literarische Kommission 2. Die Kommission zur Popularisierung des Einkaufs iranischer Güter 3. Die Kommission zur Verwaltung der gemeinnützigen Institutionen 4. Sportkommission 5. Schauspielkommission»<sup>35</sup>

Diese Ausschüsse hatten vor, mit dem Veranstellen von Vorträgen, der Organisation von Theaterstücken, der Etablierung und des Aufbaus der Sportvereine, Bibliotheken und Lehrveranstaltungen, die individuellen und gesellschaftlichen Umstände für die iranischen Frauen zu verbessern.

32 Ebd. (eigene Übersetzung).

33 Bamdad, S. 89 (eigene Übersetzung).

34 Vgl. Fathai, S. 130.

35 Akbari, S. 34 (eigene Übersetzung).

Einige Aktivitäten von Kanune Banaovan-e Iran waren folgende:<sup>36</sup>

- Der Aufbau einer Schule für analphabetische Frauen zwischen 18 und 24 Jahren.
- Die Gründung einer Berufsschule für Schneiderei.
- Eine gebührenfreie Fachklinik für Kinder.
- Musikunterricht für Frauen.

Im Folgenden wird der Einfluss von Kanune Banaovan-e Iran auf den Wandel der gesellschaftlichen Lage der iranischen Frauen ausführlicher dargestellt.

Eine der wichtigsten Einrichtungen, die in der Pahlavi-zeit etabliert wurde, war *Sazman-e Parvaresh-e Afkar* (die Organisation des öffentlichen Unterrichts), welche am 02. Januar 1939 durch das Kabinett ratifiziert wurde.<sup>37</sup> Im ersten Absatz der Grundsatzserklärung wurde das Ziel dieser Organisation wie folgt vorgestellt:

«Diese Einrichtung wird zur Erziehung und Bestimmung des Öffentlichkeitsverhaltens etabliert.»<sup>38</sup>

Wie erwähnt, war die Kulturpolitik in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts ein Mittel der Politiker, um Loyalität in der Bevölkerung zu schaffen und damit ihre Macht zu sichern. Möglicherweise ist dieser Standpunkt der Ausgangspunkt der Gründung von *Sazman-e Parvaresh-e Afkar* gewesen.

«Die Gründung einer einheitlichen politischen Partei, die Rechtfertigung der eingesetzten wirtschaftlichen, militärischen und gesellschaftlichen Reformen, die Konstruktion einer iranischen Nationalidentität sowie Nationalsolidarität können als einige der wichtigsten Gründe der Etablierung von *Sazman-e Parvaresh-e Afkar* genannt werden.»<sup>39</sup>

Strukturell hatte diese Einrichtung einen Zentralen Rat mit sechs Ausschüssen:<sup>40</sup>

- Pressekommission
- Schulbuchkommission
- Radiokommission
- Vortragskommission
- Schauspielkommission
- Musikkommission

36 Vgl. Akbari, S. 144–147.

37 Vgl. Delfani, S. 1.

38 Ebd. (eigene Übersetzung).

39 Ebd., S. 36 (eigene Übersetzung).

40 Vgl. Akbari, S. 31.

An dieser Stelle werden die Aufgaben einige dieser Kommissionen kurz dargestellt.

Mit der Untersuchung der Aufgaben der Schulbuchkommission tauchen einige Motive des Regimes in Hinblick auf die Etablierung von *Sazman-e Parvaresh-e Afkar* auf:

«Die Schulbuchkommission wird beauftragt, in den Schulbüchern einige Reformen einzusetzen, um das Nationalgefühl und die Liebe des Volks zum Schah zu stärken.»<sup>41</sup>

Die Vortragskommission hatte die Aufgabe, im ganzen Land Vorträge und Referate mit gezielten Themen zu veranstalten. Einige dieser Themen waren:

«Geschichte, Geographie, Kampf gegen den Aberglauben, Lob des iranischen Nationalismus, nationale Einheit, Hygienemaßnahmen, Ethik, Pädagogik und die Entwicklung Iran in der Pahlavizeit.»<sup>42</sup>

Die Schauspielkommission widmete sich ebenfalls diesen Themen, indem sie Theaterstücke und Filme dazu entwarf. Die Funktion der Musikkommission wird im Folgenden dargestellt.

Im nächsten Abschnitt werden die zentralen kulturellen Entscheidungen dargestellt und erläutert.

#### **4.1.2 Analytische Untersuchung der kulturellen Gesetze und Regelungen in der Zeit von Pahlavi I**

Einleitend zu diesem Unterkapitel wird erklärt, dass sich der Begriff Gesetz auf eine parlamentarische Entscheidung bezieht, während der Begriff Regelung auf eine Regierungsentscheidung zurückzuführen ist. Wenn man die ab 1906 bis zum Ende von Pahlavi I (1941) verabschiedeten Gesetze untersucht, fällt der geringe Anteil der kulturell geprägten Gesetze auf. In diesem Zeitraum wurden insgesamt 1.736 Gesetze im Parlament verabschiedet, von denen sich nur 36 Gesetze kulturellen Angelegenheiten widmeten.<sup>43</sup> In der Zeit Pahlavi I wurden insgesamt 127 kulturpolitische Gesetze sowohl durch das Parlament als auch durch die Regierung verabschiedet.<sup>44</sup> Wenn man diese Gesetze und Regelungen inhaltlich untersucht, kann man sie in acht Kategorien teilen:

41 Ebd. (eigene Übersetzung).

42 Ebd. S.33 (eigene Übersetzung).

43 Vgl. ebd., S. 116.

44 Vgl. Akabri., S. 114.

«1. Gesellschaftliche Sitte 2. Religiöse Angelegenheiten 3. Persische Sprache 4. Die Medien 5. Tourismus 6. Das Kulturerbe 7. Kunst und 8. Kulturelle Beziehungen»<sup>45</sup>

An dieser Stelle werden die wichtigen kulturpolitische Gesetze und Regelungen dargestellt. Die Gesetze und Regelungen in Bezug auf Musik und die Aufnahmeindustrie werden getrennt in den nächsten Abschnitten erläutert.

#### 4.1.2.1 Die Einsetzung des persischen Kalenders statt des arabischen Kalenders

Das Gesetz zur Einsetzung des persischen Kalenders wurde am 31. März 1925, als Reza Khan noch Ministerpräsident war, verabschiedet.<sup>46</sup> Der persische Kalender gilt als ein Sonnenkalender, der auf dem Umlauf der Erde um die Sonne basiert. Nach diesem Kalender beginnt das neue Jahr mit dem Frühlingsanfang. Die Pro-Abgeordneten sahen dieses Gesetz als ein Symbol für die Stärkung des iranischen Nationalgefühls.<sup>47</sup>

#### 4.1.2.2 Identitätsgesetz

Nachdem die Wahl der gängigen Titel in der Qadscharenzeit wie *al-Saltana* und *al-Dowla* verboten worden war, wurde ein neues Identitätsgesetz am 04. Juni 1925 im Parlament beschlossen. Nach diesem Gesetz mussten die Bürger einen Vornamen und einen Nachnamen wählen und sich beim Bürgeramt anmelden.<sup>48</sup>

#### 4.1.2.3 Die Reform der iranischen Rechtsordnung

Infolge der Bewilligung eines Gesetzes am 18. Juli 1928 verloren die Mullahs die Macht über das iranische Gerichtswesen. Das Gesetzbuch basierte vor dem Beschluss dieses Gesetzes auf der islamischen Rechtswissenschaft. Durch dieses Gesetz wurde ein neues Gesetzbuch für das iranische Rechtssystem verabschiedet. Der Entwurf des neuen Rechtssystems war in hohem Maße beeinflusst von europäischen bürgerlichen Gesetzbüchern. Durch diese Reform wurde das Gerichtswesen Iran säkularisiert. Es war für die Mullahs eine Herausforderung die Reform der Regierung zu akzeptieren.<sup>49</sup>

45 Ebd., S. 117 (eigene Übersetzung).

46 Vgl. Hedayat, S. 370.

47 Vgl. Akbari, S. 141.

48 Vgl. ebd., S. 128.

49 Vgl. ebd., S. 136.

#### 4.1.2.4 Die Abschaffung der traditionellen iranischen Kleidung

Dieses Gesetz, welches am 27. Dezember 1928 verabschiedet wurde, änderte das Erscheinungsbild der Menschen in der iranischen Gesellschaft. Laut des Gesetzes wurde das Tragen der traditionellen Kleidung verboten.<sup>50</sup> Alle Männer wurden verpflichtet, westliche Kleidung zu tragen. Die Geistlichen wurden von diesem Gesetz ausgenommen.<sup>51</sup>

#### 4.1.2.5 Die Bewahrung des Kulturerbes

Das Gesetz, welches am 04. November 1930 im iranischen Parlament beschlossen wurde<sup>52</sup>, war eines der wichtigsten Gesetze in Bezug auf das iranische Kulturerbe in der Zeit von Pahlavi I:

«Anlässlich des Gesetzes gehörten alle Gebäude und Handarbeiten, die bis zum Ende der *Zand* Dynastie<sup>53</sup> gebaut wurden, zum Kulturerbe des Iran.»<sup>54</sup>

Aus diesem Grund wurde die iranische Regierung verpflichtet, alle bis zum Ende des 18. Jahrhunderts gebauten Gebäude und ausgefertigten Handarbeiten zu bewahren und zu schützen.

#### 4.1.2.6 Die Abschaffung der islamischen Verschleierung

Eine der wichtigsten Entscheidungen, die das gesellschaftliche Leben im Iran veränderte, war die Abschaffung der islamischen Verschleierung. Diese Entscheidung wurde getroffen, nachdem die Frau und die Töchter von Reza Schah am 8. Januar 1936 an der Abschlussfeier einer Hochschule in Teheran teilnahmen, ohne dass sie Kopftücher trugen.<sup>55</sup> Die Polizei verfolgte nach dieser Abschlussfeier die verschleierte Frauen. Der Wandel der gesellschaftlichen Stellung der iranischen Frauen gehörte am Ende des 19. Jahrhunderts und zu Beginn des 20. Jahrhunderts zu den wichtigsten der Themen iranischer Intellektueller. Ein öffentliches Auftreten der Frau war Ende des 19. Jahrhunderts nur mit islamischer Verschleierung möglich. Der Privatarzt des Königs, Nasereddin Shahe Qadschar, beschrieb die Kleidungsweise iranischer Frauen Ende des 19. Jahrhunderts wie folgt:

---

50 Vgl. Hedayat, S. 382.

51 Vgl. Akbari, S. 132.

53 Zand Dynastie herrschte zwischen 1750 und 1794 im Iran.

54 Akbari, S. 152 (eigene Übersetzung).

55 Vgl. Fathai, S. 134.

«Auf der Straße ist die Kleidung der Frauen gleich. Die Männer können ihre Frauen nicht erkennen. Sie tragen Schleier, die ihren Körper ganz bedecken. Auch ihre Gesichter sind mit Schleiern bedeckt.»<sup>56</sup>

Trotzdem waren damals iranische Frauen nicht passiv. Die verschiedenen Anlässe öffentlicher Auftritte können wie folgt kategorisiert werden:

- Einkauf von Lebensmitteln
- Pilgerfahrten
- Teilnahme an religiösen Trauerzeremonien, zum Beispiel beim Aschura-Fest.<sup>57</sup>

Nach der konstitutionellen Revolution verbesserte sich, mit der Gründung der Schulen, die Bildungslage der iranischen Frauen nach europäischem Vorbild.<sup>58</sup> Außerdem wurden Frauenfachzeitschriften veröffentlicht und Frauenvereine gegründet, welche sich auf die Änderung der gesellschaftlichen Stellung der iranischen Frauen konzentrierten.<sup>59</sup> Die Kulturpolitik von Pahlavi I nahm diese Wünsche der iranischen Intellektuellen am Anfang des 20. Jahrhundert ernst, da viele von ihnen während der Zeit Pahlavi I machtvollen Positionen besetzten. Das Regime setzte viele Reformen zum gesellschaftlichen Wandel der iranischen Frauen durch.

Die erwähnten Gesetze waren die wichtigsten bezüglich der kulturellen Angelegenheiten in Pahlavi I. Auf Basis dieser Erkenntnis bezüglich der Kulturpolitik in Pahlavi I, wird im nächsten Teil die Stellung der Musik in der damaligen Kulturpolitik dargestellt.

#### **4.1.3 Die Musik innerhalb der Kulturpolitik in Pahlavi I: Wechselspiel zwischen Modernisierungsbestrebungen und dem nationalen Propagandamittel**

In diesem Unterkapitel wird der Stellenwert der Musik in der Kulturpolitik von Pahlavi dargestellt. Dieser kann aus drei unterschiedlichen Perspektiven analysiert werden:

- Die musikalische Bildung
- Musik als Propagandamittel der Kulturpolitik
- Die Schallplattenproduktion

56 Delrish, S. 80 (eigene Übersetzung).

57 Aschura wird der zehnte Tag des islamischen Monats Muharram genannt, an dem die Schiiten dem Tod des Enkels des Propheten Mohammed gedenken.

58 Vgl. KhosroPanah, S. 33.

59 Vgl. Delrish, S. 112, 116.



Wie erwähnt, war das Kernziel der Kulturpolitik von Pahlavi I die Modernisierung nach westlichem Vorbild. Das gilt auch als das vorrangige Interesse der Kulturpolitik in Bezug auf Musik in der Zeit Pahlavi I. Es ist auffällig, dass die Modernisierung der iranischen Musik zunächst nicht durch das Regime, sondern durch die bürgerliche Gesellschaft realisiert wurde. Nach der Konstitutionellen Revolution entstand in der iranischen Musik der Wunsch, diese zu modernisieren. Die Anhänger dieser Denkweise waren der Meinung, dass die iranische Musik sich zu Modernisierungszwecken an der europäischen Musikkultur orientieren müsse. Drei ihrer Hauptanliegen lauteten:

- Die iranische Musik sollte die Harmonik der klassischen europäischen Musik übernehmen.
- Die iranische Musik sollte eine Notation entwickeln, die der westlichen Notation vergleichbar sei.
- Die Musiklehre sollte nach westlichem Vorbild stattfinden.

Der Hauptvertreter dieser Denkweise war ein Musiker namens Alinaqi Vaziri. Um die Modernisierungswelle der iranischen Musik zu Beginn von Pahlavi I besser zu begreifen, ist es wichtig, das Leben und die Ansichten von Alinaqi Vaziri darzustellen.

Alinaqi Vaziri wurde 1886 in Teheran geboren. Als er 15 Jahre alt war, begann er bei seinem Onkel das iranische Instrument *Tar* spielen zu lernen. Zudem erlernte er auch das Spielen der Geige. Später war er für einige Jahre Schüler der ausgezeichneten *Tar*-Spieler Darvish Khan und Agha Hosseingoli.<sup>60</sup> Als Vaziri 17 Jahre alt war, wurde er als Offiziersanwärter zum iranischen Militär zugelassen. In der Armee lernte er von einem Offizier der Militärmusik die europäische Notation. In Teheran besuchte er einen Musiktheoriekurs bei einem französischen Priester. Er lernte auch das Klavierspiel.<sup>61</sup> Im Laufe der Konstitutionellen Revolution (1906–1911) wurde Alinaqi Vaziri Mitglied der Partei der Sozialdemokraten.

«Nach der Auflösung des Parlaments 1908 wurde Vaziri Mitglied in einigen geheimen Vereinen, die sich gegen die Diktatur stellten. Nach dem Sturz Mohammad Ali Schahs wurde sein militärischer Dienstgrad erhöht. Er wurde mit dem militärischen Dienstgrad Oberst zum Vorsitzenden des Militärkomitees der Partei der Sozialdemokraten gewählt. Von seinem Amt in der Armee trat er 1918 zurück.»<sup>62</sup>

60 Vgl. Nasiri far, S. 40.

61 Vgl. Haddadi, S. 635.

62 MirAlinaghi, S. 577, 579 (eigene Übersetzung).

Eine nennenswerte Arbeit Vaziris vor seiner Reise nach Europa war die Transkription des Repertoires der klassischen iranischen Musik, der sogenannte *Radif*, nach der Überlieferung von Mirza Abdollah. Im Jahre 1918 reiste Vaziri nach Europa, wo er sich zunächst drei Jahre in Paris aufhielt. Während seines Aufenthalts studierte er Musik, Theater und Ästhetik. 1921 zog er von Paris nach Berlin. Dort setzte er sein Studium an der Musikhochschule fort. Vaziris Aufenthalt in Berlin wurde oft diskutiert, da er mit vielen Aktivisten der iranischen Konstitutionellen Revolution in Kontakt stand, die sich im Exil aufhielten. Ein iranischer politischer Aktivist in Berlin, Hussein Kasem Zadeh, veröffentlichte monatlich eine Zeitschrift namens *Iran-Shahr*. Er gründete auch einen iranischen literarischen Verein in Berlin, in welchem auch Vaziri Mitglied war. *Iran-Shahr* war eine der wichtigsten Zeitschriften, in der die Ansichten der Partei Tadjaddod, die politisch Reza Khan sehr nah stand, veröffentlicht wurden.<sup>63</sup> Viele Mitglieder dieser Partei spielten politisch und kulturell eine wichtige Rolle in der Herrschaftszeit von Pahlavi I. *Iran-Shahr* wurde von 1922 bis 1927 in Berlin herausgegeben. Insgesamt wurden 236 Artikel veröffentlicht. 73 dieser Artikel beschrieben die Wichtigkeit der öffentlichen, nicht-religiösen Lehre.

45 Artikel handelten von der Notwendigkeit der Verbesserung der Lage der Frauen in der iranischen Gesellschaft. Thema von 30 Artikeln war die Beschreibung der Lage des Iran in der vorislamischen Epoche. Die übrigen Artikel hatten die neue westliche Technologie und Philosophie zum Inhalt.<sup>64</sup> Die Zeitschrift versuchte auch den modernen Begriff «Nation» im Iran populär zu machen. Ein Artikel mit der Überschrift «Religion und Nationalität» beschreibt:

«Wenn ein Iraner im Ausland nach seiner Nationalität gefragt wird, sagt er bedauerlicherweise anstelle Iran den Namen seiner Stadt. Die lokalen Sekten, Dialekte, Kleidungen, Traditionen und Zeremonien müssen vernichtet werden.»<sup>65</sup>

Einige Artikel versuchten, die iranische Nationalität auf der iranischen Geschichte vor der Islamisierung des Landes aufzubauen.

«Einige Autoren der *Iran-Shahr* beschäftigten sich mit den Gründen der «Unterentwicklung» des Iran. Als Grund wurde die Besetzung Iran durch die Araber angegeben.»<sup>66</sup>

63 Vgl. Abrahamian, S. 153.

64 Vgl. ebd., S. 153.

65 Abrahamian, S. 154 (eigene Übersetzung).

66 Ebd. (eigene Übersetzung).

Viele der Forderungen die in der Zeitschrift Iran-Shahr gestellt wurden, sind, wie in den vorangegangenen Absätzen dargestellt, in der Herrschaftszeit von Reza Schah gesetzlich umgesetzt worden.

In der Zeit, in der sich Vaziri in Berlin aufhielt, wurden zwei Artikel über Kunst und Musik in der Iran-Shahr veröffentlicht. Ein Artikel mit der Überschrift «Sanaye Zarife» wurde von Vaziri geschrieben. Dieser Artikel handelt von der Definition der Kunst und den Eigenschaften eines Künstlers. Der andere Artikel «Musiqi va Theatr dar Iran» (Musik und Theater in Iran) wurde von einem iranischen Soziologiestudenten in Deutschland namens Morteza Moshfeq-e Kazemi verfasst. Dieser zeigt auf, von welchen Meinungen über die iranische Musik Vaziri beeinflusst wurde. Der Artikel wurde 1923 veröffentlicht. In einem Teil beschreibt der Verfasser die iranische Musik als sehr traurig und langweilig:

«Wenn sich Iraner in Europa aufhalten, erfahren sie das europäische Leben, die Stellung der Kunst in Europa. Ich möchte in diesem Artikel die Position von Musik und Theater im Iran mit Europa vergleichen [...] Die iranische Musik schädigt den Geist des Menschen. Ein Musikstück, das unter Einnahme von Drogen und alkoholischen Getränken komponiert wurde, kann nicht gleichwertig wie eine europäische Oper bewertet werden. Die heutigen iranischen Konzerte müssen umgestaltet werden, weil sie die Hörer nicht fesseln können. Die iranische Musik bringt den Hörern außer dem Weinen und dem Schlafen nichts. Wenn ein Deutscher iranische Musik hört, bestätigt er die Langweiligkeit der iranischen Musik.»<sup>67</sup>

In einem anderen Teil klagt Morteza Moshfeq-e Kazemi über die Unfähigkeit der iranischen Musik Nationalgefühle anzuregen:

«Es wurde in der iranischen Musik kein einziges ansprechendes Lied komponiert, mit dem das nationalistische Gefühl des iranischen Volks hätte entfacht werden können.»<sup>68</sup>

Der Verfasser vergleicht die musikalische Bildung mit der Bildung der europäischen Musiktheorie:

«Die iranischen Musiker sind nicht ausgebildet. Es gibt nur wenige iranische Musiker, die in Europa Musik studiert haben. Die europäische Musik ist eine Musik für immer und ewig.»<sup>69</sup>

Mit der Idee, den Iran in verschiedenen Bereichen im westlichen Sinn zu modernisieren, kehrte Alinaqi Vaziri im Jahr 1923 in den Iran zurück. Im

67 Moshfeq-eKazemi, S. 20 (eigene Übersetzung).

68 Ebd. (eigene Übersetzung).

69 Ebd., S. 22 (eigene Übersetzung).

Jahr 1924 gründete Alinaqi Vaziri in Teheran die Musikschule Madreseh-ye 'Ali-ye Musiqi, ein Jahr später den Verein Klub-e Musikal, dessen Mitglieder aus iranischen Intellektuellen bestanden. Die Schüler der Musikschule gaben wöchentlich Konzerte im Klub-e Musikal. Vaziri organisierte auch einige Vorträge, in denen er seine Ideen über die iranische Musik darstellte. Er sagte über die Notwendigkeit der Modernisierung der iranischen Musik Folgendes:

«Der Wandel kann eine Entwicklung der Kunst veranlassen. Meiner Meinung nach wird ein künstlerisches Werk durch Imitation der Lebensweise geschaffen. Da sich an der iranischen Gesellschaft und der Lebensweise der Iraner in den letzten zehn Jahren viel geändert hat, muss die iranische Musik sich genau wie die iranische Gesellschaft verändern.»<sup>70</sup>

Vaziri beschrieb, vor der Gründung seiner Musikschule, 1924 in einer Rede die Lage der iranischen Musik. Man findet einige Ähnlichkeiten zwischen den Ansichten Vaziris und Moshfeq-e Kazemis.

«Die zeitgenössische iranische Musik bestand teilweise aus einigen Liedern in den Formen *Tasnif*, *Daramad*, [...], die den Geist des Menschen schädigen. Der iranische Gesang ist eine Art des Trauerns. Die iranische Musik ist von geringer Qualität, obwohl das Potential der Entwicklung der iranischen Musik sehr hoch ist. Meiner Meinung nach ist das Problem der iranischen Musik die geringe Anzahl von ausgebildeten Musikern.»<sup>71</sup>

Vaziri betonte, dass ein iranischer Musiker außer der iranischen Musik unbedingt auch die europäische Musiktheorie kennenlernen und beherrschen müsse. Als Vaziri in den Iran zurückkehrte, versuchte er, die iranische Musik zu «modernisieren». Er wollte iranische Musik harmonisieren, um sie – wie europäische Musik – orchestral und polyphon aufführen zu können. Seiner Meinung nach machten Vierteltöne die Harmonisierung der iranischen Musik schwierig. In seinem Buch «Musiktheorie» sowie in seiner Doktorarbeit an der Teheraner Universität schlägt er einige Lösungen vor, um das Problem des Vierteltons bei der Harmonisierung der iranischen Musik aufzuheben. Man findet bei Vaziri zwei Begriffe für den Viertelton:

- Aufsteigender Viertelton: Sori
- Absteigender Viertelton: Koron

70 MirAlinaghi, S. 249 (eigene Übersetzung).

71 MirAlinaghi, S. 77 (eigene Übersetzung).

Er setzte Sori als 50 Cent höher und Koron als 50 Cent tiefer fest.<sup>72</sup> In der dargestellten Skala von Vaziri wird eine Oktave in 24 Vierteltonschritte eingeteilt. Die Stufen dieser Skala werden, wie die chromatische Skala in der europäischen Musik, gleichmäßig in eine Ordnung eingefügt.

Ein Anliegen der damaligen reformistischen iranischen Musiker war es, dass die iranische Musik zur westlichen Mehrstimmigkeit passt. Sie suchten eine neue iranische Musiktheorie, welche sich aus Elementen der europäischen Musiktheorie zusammensetzen sollte. Dieses Anliegen erfüllte sich zum ersten Mal durch Vaziri.

Neben der im Jahr 1924 durch Vaziri gegründeten privaten Musikschule existierten in den 20er Jahren einige weitere Privatmusikschulen und eine staatliche Musikschule für Militärmusik. Jedoch fand durch die Schule von Vaziri eine inhaltliche Modernisierung in der musikalischen Bildung statt. Diese Reformen entfachten verschiedene Reaktionen im Iran. Einige lobten Vaziri und einige kritisierten ihn scharf. Im nächsten Abschnitt wird erläutert, wie Vaziris Denkweise Einfluss auf die staatliche Kulturpolitik hatte.

Die musikalische Bildung war das erste Feld, auf das die Kulturpolitik in Bezug auf Musik Einfluss nahm. Damals war die Militärmusikschule die einzige offizielle Musikschule, deren Gründung auf die Herrschaftszeit der Qadscharen Dynastie zurückging. Im Jahr 1928 übernahm Alinaqi Vaziri infolge des Vorschlags der Regierung die Leitung dieser Schule. Vaziri änderte das Curriculum dieser Schule mit Hilfe des damaligen Ministerpräsidenten und Ministers für Wissenschaft und Kultur.<sup>73</sup>

«Da das Repertoire der Schule bisher auf die Militärmusik beschränkt war, änderte Vaziri dieses Programm und bereitete einige Schulbücher über Musikwissenschaft, die Instrumentenkunde, Orchestrierung und iranische Musikharmone vor. Die Schule wurde im Schuljahr 1928/1929 mit dem neuen Name Madreseh-ye Musiqi-ye Dowlati (Staatliche Musikschule) mit vierzig Schülern eröffnet.»<sup>74</sup>

Alinaqi Vaziri leitete die Schulen bis er 1935 von Gholamhossein Minbas-hiyan abgelöst wurde. Es gab das Gerücht, dass die Absetzung Vaziris damit zu tun hatte, dass er sich weigerte zu musizieren, während die Monarchen aßen. Bei diesem Mahl war auch der schwedische Thronfolger anwesend, der zu dieser Zeit zu Besuch im Iran war. Diese Geschichte wurde in musikgeschichtlichen Büchern als Grund für seine Absetzung angegeben. Ob dies der Grund gewesen ist, sei dahin gestellt. Man kann aber davon ausgehen,

72 Siehe Alexander John Ellis Kapitel 2.

73 Vgl. MirAlinaqi, S. 580.

74 Sepanta, 1990, S. 135 f. (eigene Übersetzung).

dass diese Absetzung mit den Veränderungen in der musikbezogene Kulturpolitik zu tun haben könnte. Diese Fragestellung wird in den kommenden Abschnitten intensiver nachgegangen.

Als Gholamhossein Minbashiyan zum Leiter der Schule ernannt wurde, hatte sich die Schule schon in Honarestan-e 'Ali-ye Musiqi umbenannt. Der neue Leiter studierte in Deutschland Geige und war nicht überzeugt von iranischer Musik. Er beschrieb die iranische Musik wie folgt:

«Jede Person, die nicht engstirnig ist, und die Kenntnis von wissenschaftlicher Musik hat, bestätigt, dass iranische Instrumente wie zum Beispiel *Tar*, *Tombak* und *Kamanche*, nicht mit den westlichen Musikinstrumenten verglichen werden können, wie das Kamel die Eisenbahn nicht überholen kann.»<sup>75</sup>

Entsprechend dieser Ansicht strich Gholamhossein Minbashiyan die iranische Musik aus dem Programm der Musikschule und unterrichtete nur europäisches Musikrepertoire. Dieses Vorgehen stand im Gegensatz zu den Absichten von Alinaqi Vaziri, der daran glaubte, dass die iranische Musik eine gute Basis habe. Er wollte einige Reformen in der iranischen Musik durchsetzen und griff dabei europäische klassische Musik auf. Trotz der differenten Meinung zur Umsetzung, waren beide Verfechter der Modernisierung und Verwestlichung iranischer Musik in den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts.

Außer dieser Musikschule wurde Musik auch anders zum offiziellen Lehrplan hinzugefügt. In der Regierungszeit des Ministerpräsidenten Mehdiqoli Hedayat wurde Musik in den Lehrplan von Grundschulen integriert. Mehdiqoli Hedayat regierte zwischen 1927 und 1933, während die Macht von Reza Schah stabil war. Er war selber ein Musikwissenschaftler und verfasste zwei Werke. Ein Werk ist die Transkription des Repertoires der klassischen iranischen Musik. In seinem anderen Werk *Majma al-Advar* (Sammlung der Zirkel) beschäftigte er sich mit den historischen Musiktheoretikern des islamischen Musikbereiches, zum Beispiel mit Farabi, Safi al-Din Ormavi und Abd al-Qader Maraghi. Alinaqi Vaziri, der mit Mehdiqoli Hedayat befreundet war, hatte großen Einfluss auf die Entscheidung, Musik in den Grundschulen zu unterrichten.

«Als Alinaqi Vaziri Leiter der Musikschule war, besichtigten Mehdiqoli Hedayat und der Minister für Wissenschaft und Kultur, Etemad al-Dowleh Qaragozlu, die Musikschule. Bei diesem Besuch schlug Vaziri dem Ministerpräsidenten vor, das Fach Musik als Schulfach in der Grundschule einzuführen. Nachdem Mehdiqoli Hedayat überzeugt wurde, befahl er dem Minister für Wissenschaft und Kultur diesen Vorschlag umzusetzen.»<sup>76</sup>

75 Ebd., S. 163 (eigene Übersetzung).

76 Khaleqi, 2011, S. 383 (eigene Übersetzung).

Nach der Verabschiedung dieser Entscheidung im «Hohen Rat der Kultur» im Jahr 1933 wurde Vaziri beauftragt, ein Schulbuch für das Fach Musik für die Grundschule zu verfassen. Die Bewilligung des Vorschlags von Vaziri in der Regierung zeigt Ähnlichkeiten der Ansichten der damaligen Kulturpolitiker und Alinaqi Vaziri in Bezug auf Musik. Die Verbreitung der Musiklehre, sowohl speziell in der Musikschule als auch in allgemeinbildenden Grundschulen, spielte eine große Rolle bei der Verbesserung des gesellschaftlichen Ansehens der Musiker.

Außer den oben erwähnten Institutionen wurde ein anderes Institut in Pahlavi I gegründet, dem eine Bildungsrolle innewohnte. Edareh-ye Musiqi-ye Keshvar (Die iranische Musikbehörde) wurde im Jahr 1938 auf Befehl von Reza Schah im Ministerium für Kultur und Wissenschaft etabliert. Das Ministerium wählte Gholamhossein Minbashiyan als Vorsitzenden dieser Einrichtung. Mit der Untersuchung der amtlichen Verlautbarung des Ministeriums werden die Aufgaben dieser Einrichtung deutlich:

«Nach amtlicher Mitteilung Nr. 23519 wurde im Auftrag Seiner Majestät bestimmt, dass in diesem Ministerium die Institution Edareh-ye Musiqi-ye Keshvar gegründet wird, um die der Musik zu Grunde liegende Theorie des Landes an die westliche Musiktheorie anzupassen.»<sup>77</sup>

Diese neue Einrichtung wurde beauftragt, neue Werke zu produzieren, zu veröffentlichen und sich um die Verbreitung der westlichen Musiktheorie und Musikpraxis zu bemühen.<sup>78</sup> Eine der wichtigsten Aktivitäten dieser Organisation war die Veröffentlichung der Musikfachzeitschrift Majaleye Musiqi im Jahr 1939. Außerdem versuchte die Organisation mit dem Veranstalten öffentlicher Konzerte und Vorträge, Musik mehr in das Alltagsleben der Iraner zu integrieren. Mit der Besetzung des Iran durch die Alliierten im Jahr 1941 verfiel das Land in ein Chaos, woraufhin die Veröffentlichung des o.g. Magazins abgebrochen wurde.

Eine andere Perspektive zur Untersuchung des Stellenwerts der Musik in der Kulturpolitik von Pahlavi I bezieht sich auf die Funktion der Musik als ein Propagandamittel. Die Künste einschließlich der Musik werden durch die Politik als Propagandamittel instrumentalisiert. Wie erwähnt, war die Herstellung von Massenloyalität zur Legitimation des Regimes, sowie die Herstellung nationaler Identität eine der wichtigsten Aufgaben der Kulturpolitik in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Dieser Gegenstand gilt auch für Pahlavi I. In diesem Zeitraum wurde Musik auch als ein Propa-

77 Bayegi, S. 158 (eigene Übersetzung).

78 Vgl. ebd.

gandamittel genutzt. Die Nutzung von Musik in der Zeit Pahlavi I kann aus zwei Perspektiven heraus betrachtet werden:

- Die Funktion der Musik in *Sazman-e Parvaresh-e Afkar* (die Organisation des öffentlichen Unterrichts)
- Die Schallplatte als Propagandamittel des Regimes

Die Rolle von *Sazman-e Parvaresh-e Afkar* in der Herstellung der Legitimation des Regimes wurde in den letzten Abschnitten dargestellt. Wie erwähnt, hatte diese Einrichtung auch eine Musikkommission. Der Leiter dieser Kommission war Gholamhossein Minbashiyan. Die Kommission hatte nach der Grundsatzzerklärung von *Sazman-e Parvaresh-e Afkar* folgende Aufgaben:

«Die Musikkommission ist beauftragt, einige Reformen in der Musik Iran einzusetzen und die wissenschaftliche Musik zu verbreiten. Außerdem muss sie mit der Produktion der national begeisterten Lieder den Fleiß und die Fröhlichkeit in der Gesellschaft anregen.»<sup>79</sup>

Angesichts der parallelen Leitung von Gholamhossein Minbashiyan in der staatlichen Musikschule, Edareh-ye Musiqi-ye Keshvar und der Musikkommission von *Sazman-e Parvaresh-e Afkar* kann man vermuten, was mit wissenschaftlicher Musik in der Grundsatzzerklärung gemeint ist. Man sieht den Einfluss der eurozentrischen Gedanken auf Gholamhossein Minbashiyan, der die europäische klassische Musik einer höheren Wertigkeit zuordnete.

Auf die zweite Perspektive, Instrumentalisierung der Schallplatte als einziges damaliges Klangmedium zur politischen Propaganda, wird in den folgenden Abschnitten eingegangen.

Insgesamt ist davon auszugehen, dass die Kulturpolitik von Pahlavi I in Bezug auf Musik nicht konsistent war. In der Kulturpolitik von Pahlavi I kann man zwei Phasen unterscheiden:

- Die Amtszeit von Alinaqi Vaziri von 1928 bis 1935 in Madreseh-ye Musiqi-ye Dowlati.
- Die Amtszeit von Gholamhossein Minbashiyan von 1935 bis 1941 in Honarestan-e 'Ali-ye Musiqi.

Alinaqi Vaziri wollte mit Hilfe der europäischen klassischen Musik einige Reformen in der iranischen Musik umsetzen. Sein Hauptziel war die Mehrstimmigkeit in der iranischen Musik zu etablieren. Die iranische Musik war kein Thema für Gholamhossein Minbashiyan als Kontrahent Vaziris. Unter

79 Delfani, S. 2 f. (eigene Übersetzung).



diesen Umständen scheint es nicht plausibel, dass der Umbruch der Kulturpolitik in Bezug auf Musik nur mit dem bereits dargestellten Ungehorsam von Vaziri gegenüber dem Musizieren beim Abendessen am königlichen Hof zu tun hat. Die Amtszeit von Alinaqi Vaziri überschneidet sich mit der Regierungszeit von Mehdiqoli Hedayat als Ministerpräsident (1927–1933). Wie erwähnt, war Mehdiqoli Hedayat selbst Musikwissenschaftler. Im Gegensatz zu vielen damaligen Politikern, die dem Schah verbunden waren, sah er die Verwestlichung der iranischen Gesellschaft als nicht angemessen.

«Da Mehdiqoli Hedayat in Deutschland studierte, war er mit der westlichen Kultur bekannt. Trotzdem war er der einzige Politiker der damaligen politischen Elite, der sich sowohl kritisch als auch zugewandt gegenüber der westlichen Kultur positionierte.»<sup>80</sup>

Er kritisierte auch einige gängige Traditionen in der iranischen Gesellschaft, aber wollte sie nicht verbieten. Man kann Mehdiqoli Hedayat eher als Reformers denn als Revolutionär bezeichnen. Die Abschaffung der islamischen Verschleierung für die Frauen tauchte erstmals in seiner Regierungszeit auf, aber sie wurde nicht vollständig eingefordert. Als über dieses Thema in der Regierung diskutiert wurde, positionierte er sich dagegen. Insgesamt war Mehdiqoli Hedayat daran interessiert, Modernisierung und Tradition zu versöhnen. Das Konzept von Alinaqi Vaziri in Bezug auf die Modernisierung der iranischen Musik passte zu den Gedanken von Mehdiqoli Hedayat, daher unterstützte er Alinaqi Vaziri in seiner Regierungszeit. Nach und nach standen immer mehr Personen der politischen Elite, welche auf die Verwestlichung der iranischen Gesellschaft vertrauten, hinter der Politik des Regimes. Dies führte im Jahr 1933 zur Absetzung von Mehdiqoli Hedayat.<sup>81</sup> Man könnte behaupten, dass seine Absetzung als ein Umbruch in der Kulturpolitik von Pahlavi I gesehen werden kann. Die meisten kulturellen Entscheidungen in Pahlavi I wurden nach der Absetzung von Mehdiqoli Hedayat zwischen den Jahren 1933 bis 1941 realisiert. Es ist interessant, dass die meisten Entscheidungen durch die Regierung in Form von Regelungen eingesetzt wurden. Das bedeutet, dass die Macht des Parlaments zwischen 1933 und 1941 in Hinblick auf kulturelle Entscheidungen eingeschränkt worden ist.<sup>82</sup> Zu diesem Zeitpunkt änderte sich der Ansatz der Kulturpolitik von Modernisierung zu Verwestlichung.<sup>83</sup> Viele Regelungen, welche die religiösen Traditionen einschränkten, wurden in dieser

80 Vakili, S. 136 (eigene Übersetzung).

81 Vgl. Behnud, S. 124.

82 Siehe Akbari.

83 Vgl. Behnud, S. 127.

Epoche eingeführt. Die wichtigste war, wie schon erwähnt, die Abschaffung der islamischen Verschleierung für die Frauen. Obwohl in diesem Zeitraum (1933–1941) vier Ministerpräsidenten an die Macht kamen, blieb der Minister für Wissenschaft und Kultur derselbe. Die Aktivität von Ali Asghar Hekmat als Minister für Wissenschaft und Kultur zwischen 1933 und 1941 verdeutlicht die stabile Kulturpolitik des Regimes in diesem Zeitraum. Diese Verwestlichungspolitik beeinflusste alle künstlerischen Bereiche einschließlich der Musik. Infolgedessen wurde Gholamhossein Minbashian als Leiter der staatlichen Musikschule eingesetzt, da seine Ansätze den Vorstellungen der Kulturpolitik eher entsprachen als die Alinaqi Vaziri's.

Die vorangegangene Darstellung der Kulturpolitik während der Herrschaftszeit von Pahlavi I, bildet eine Basis, auf der der Zusammenhang zwischen der Schallplattenproduktion und der Kulturpolitik untersucht werden kann.

## 4.2 Die Stellung der Schallplatte in der Kulturpolitik von Pahlavi I

Mit der Untersuchung der verabschiedeten Gesetze und Regelungen wurde festgestellt, dass im iranischen Parlament kein spezifisches Gesetz in Bezug auf die Schallplatten und Aufnahmeindustrie ratifiziert wurde. Allerdings setzte die Regierung einige Regelungen in Bezug auf die Aufnahmeindustrie ein. Diese ordneten die Angelegenheiten der Aufnahmeindustrie anstelle dem Bereich Kultur, dem Bereich Sicherheit zu. Dadurch wurde die Aufnahmeindustrie durch das Innenministerium und die Polizei reguliert. Im Folgenden werden alle verabschiedeten Regelungen in Bezug auf die Aufnahmeindustrie dargestellt.

### 4.2.1 Die Regelung der Aufnahme von Schallplatten im Iran

Die Regelung der Aufnahme von Schallplatten wurde durch den damaligen Polizeichef Iran Mohammad Dargahi entworfen und am 6. Mai 1928 im Kabinett verabschiedet. Diese besteht aus einer Einleitung und fünf Absätzen. Die Einleitung beinhaltet interessante Aspekte, welche die damalige Bedeutung der Schallplatte in der iranischen Gesellschaft abbilden. Die Polizei stellt darin drei Gründe für die Notwendigkeit dieser Regelung vor:<sup>84</sup>

---

84 Vgl. Aghamohseni, S. 280–282.

- Die zunehmende Verbreitung des Grammophons sowie der zunehmende Konsum von Schallplatten in der Gesellschaft.
- Die öffentliche Darbietung iranischer Musik durch ausgezeichnete Musiker und Musikerinnen.
- Die Zensur der Texte aufgenommener Lieder.

Nach einer Pause zwischen 1912 und 1926 wurde iranische Musik im Jahr 1926 von der englischen Firma Grammophon wieder aufgenommen (siehe Kapitel 3). Mit der Wiederaufnahme bestätigte die Polizei die Verbreitung dieses Musikmediums in der Gesellschaft. Dies gilt als eine bedeutende Quelle in Bezug auf die Rezeption des Mediums Schallplatte im Iran, der im letzten Kapitel ausführlich nachgegangen wird.

Eine weitere Befürchtung der Polizei war die Qualität der Darbietung iranischer Musik. Es wird in der Einleitung der Regelung erwähnt, dass damals einige Musiker und Musikerinnen einen Vertrag mit einigen Aufnahmefirmen hatten.<sup>85</sup> Dies führte dazu, dass bereits alle renommierte Musiker unter Vertrag waren, so dass die neuen Aufnahmefirmen auf weniger gut qualifizierte Musiker zugreifen mussten.<sup>86</sup> Die Polizei wollte verhindern, dass solche Musiker und Musikerinnen iranische Musik auf Schallplatten darboten. Diese Entscheidung war im Grunde genommen eine kulturelle Aufgabe, die über die Zuständigkeitsbereiche der Polizei hinausreichte.

Es ist zu vermuten, dass hier die Polizei ihre politische und sicherheitsbezogene Sorge hinter einem kulturellen Sachverhalt verstecken wollte. Dadurch konnte die Polizei die angeblich geringe musikalische Qualität als eine Ausrede nutzen, um eine Aufnahme zu blockieren. Die dritte Sorge der Polizei war ebenso nicht kulturell, sondern politisch geprägt. Die Polizei wollte überprüfen, ob die Texte der aufgenommenen Lieder politische Inhalte gegen das Regime verbreiteten. Diese Art der Kontrolle war nicht neu. Bereits im Jahr 1926, als die Firma Grammophon in Teheran aufnahm, wurden zwei Schallplatten der ausgezeichneten Sängerin Qamar al-moluk Vaziri vernichtet, weil sie dem Regime politisch missfielen. Eine Schallplatte mit der Nummer AX379 enthielt den Text des Dichters Mirzadeh Eshghi. Dieser richtete sich politisch gegen Reza Schah und kam unter ungeklärten Umständen im Jahr 1924 ums Leben.<sup>87</sup> Die andere Schallplatte mit der Nummer AX385 enthielt ein Lied des Dichters und Komponisten Aref Qazvini, welches den Politiker Seyed Zija lobt, der beim Militärputsch im Jahr 1921 mit Reza Schah kooperierte, sich aber danach von ihm politisch

85 Vgl. ebd.

86 Vgl. ebd.

87 Vgl. Mansour, 2005, S. 8.

distanzierte. An dieser Stelle werden die Absätze dieser Regelung dargestellt:

- «– Die Vertreter aller Aufnahmefirmen müssen zunächst ihre Firmen sowie die Musiker und Musikerinnen bei der Polizei vorstellen und eine Genehmigung für die Aufnahme einholen. Diese Genehmigung wird erteilt, wenn die Firmen die Bedingungen der Polizei akzeptieren und eine Verpflichtungserklärung unterschreiben.
- Die Schallplatten müssen im Beisein eines Vertreters der Polizei aufgenommen werden und unzulässige Musiker und Musikerinnen dürfen an den Aufnahmen nicht beteiligt sein.
- Der Vertrag zwischen Musikern, Musikerinnen und Aufnahmefirmen, welcher bei der Polizei vorgelegt wird, muss folgende Punkte beinhalten:
  - Die Namen der Lieder und deren *Dastgah*.<sup>88</sup>
  - Den Text von *Awaz* und *Tasnif*.<sup>89</sup>
  - Persönliche Angaben der Musiker und Musikerinnen.
  - Die Polizei muss über den Aufnahmeplan informiert werden. Im Plan müssen der Ort und die Zeit des Aufnahmeprogramms aufgeführt sein.
  - Im Falle einer Ordnungswidrigkeit werden die illegalen Schallplatten von der Polizei beschlagnahmt und die Straftäter müssen sich vor Gericht verantworten.»<sup>90</sup>

Wie oben erwähnt, hatte die Polizei drei Gründe zur Rechtfertigung dieser Regelung. Die Absätze zielten jedoch mehr auf die Kontrollmaßnahmen sowohl textuell als auch bezüglich der Personen ab. Die anderen Aspekte wie beispielsweise die musikalische Qualität werden in den Absätzen vernachlässigt. Dies lag darin begründet, dass das Regime bezüglich der Schallplattenproduktion eher politische Sorgen hatte. Im folgenden Unterkapitel wird diese politische Sorge deutlicher.

#### 4.2.2 Die Regelung für die Zulassung von Schallplatten

Eine andere Regelung wurde am 18. Juli 1931 im Kabinett verabschiedet und einen Tag später vom Innenministerium an die Polizei geschickt. Diese lautete:

«Über die Schallplatten wurde im Kabinett diskutiert und es wurde beschlossen, dass die Polizei in allen Städten und Regionen des Landes ethisch und

88 Dastgah ist Modalsystem der klassischen iranischen Musik, welche im nächsten Kapitel ausführlich dargestellt wird.

89 Awaz ist ein frei metrischer Gesang. Tasnif gilt als einziges komponiertes, metrisches Vokalstück in der iranischen Musik.

90 Aghamohseni, S. 281 f. (eigene Übersetzung).

politisch schädliche Schallplatten in jeder Sprache beschlagnahmen muss. Die Polizei muss bei jeder Aktion mit der lokalen Regierung kooperieren.»<sup>91</sup>

Wenn man diese Regelung liest, fällt auf, dass die Kriterien für «ethisch und politisch schädlich» nicht explizit ausgeführt waren. Man kann davon ausgehen, dass die Schallplatten, deren Inhalt sich politisch gegen das Regime richtete, als politisch schädlich eingestuft wurden. Um diese Regelung besser zu verstehen, wird an dieser Stelle der Prozess ihrer Einführung dargestellt.

Der Ausgangspunkt dieser Regelung war ein Bericht des iranischen Konsulats in der Stadt Basrah im Irak. Dieser Bericht beinhaltete wichtige Aspekte bezüglich der Schallplatte und der Kulturpolitik im Iran. Zunächst wurde im Bericht erwähnt, dass in einigen Städten Iran nahe der Grenze zum Irak, in Mohammareh, Abadan und Naseri, in den meisten Qahvaeh Khaneh-ha (traditionelle iranische Cafes) nur arabische Schallplatten gespielt wurden.<sup>92</sup> Das Konsulat empfand dies als eine Gefahr, da viele Iraner in diesem Gebiet im Südwesten Iran arabischsprachig waren. Dem Bericht zufolge führte das Hören von arabischen Schallplatten dazu, dass die arabische Identität gegenüber der iranischen bevorzugt wird.<sup>93</sup> Die Sorge des Konsulats über die Verbreitung der arabischen Identität auf diesem Gebiet ging auf die Kulturpolitik von Pahlavi I zurück, welche, wie bereits erläutert, die Konstruktion einer iranischen Nationalidentität durch die Betonung der persischen Sprache und der Geschichte Iran vor der Islamisierung zum Ziel hatte. Um dieser Sorge entgegen zu wirken, schlug das Konsulat einige Lösungen vor: Entweder erstens das allgemeine Verbot der Einführung nicht persisch-sprachiger Schallplatten in den Iran oder hohe Zollgebühren auf die Einfuhr nicht persisch-sprachiger Schallplatten in den Iran, um deren Konsum in der Gesellschaft einzuschränken.<sup>94</sup> Ausländische instrumentale Schallplatten sollten leichter in den Iran eingeführt werden können.<sup>95</sup> Die Tatsache, dass das Konsulat die Regelung zur Einführung von Schallplatten vorschlug, zeigt die unklare Funktion der Aufnahmeindustrie in den damaligen kulturellen Einrichtungen. Am Ende des Berichts klagt das Konsulat über die Lage des Konsums der persischen Schallplatten in Basrah und weist die Regierung auf ihre Aufgaben hin:

«Es werden selten in Cafés persische Schallplatten abgespielt, obwohl in Basrah viele Iraner leben. Wenn die persischen Schallplatten abgespielt werden,

91 Aghamohseni, S. 283 (eigene Übersetzung).

92 Vgl. ebd., S. 284.

93 Vgl. ebd.

94 Vgl. ebd.

95 Vgl. ebd.

beschwerten sich die Kunden darüber, da bei den Iranern noch kein patriotisches Gefühl entstanden ist. Die Regierung sollte sich mehr um die Verbreitung der nationalen Identität in der Bevölkerung kümmern.»<sup>96</sup>

Dieser Bericht wurde am 02. Juli 1931 vom Außenministerium an das Innenministerium weitergeleitet und im Kabinett präsentiert.<sup>97</sup> Ein wichtiger Aspekt ist, dass die Vorschläge des iranischen Konsulats bezüglich des Einführungsverbots nicht persisch-sprachiger Schallplatten durch das Kabinett nicht angenommen wurden. Mit der Untersuchung des amtlichen Schriftverkehrs zwischen dem Innenministerium und der Polizei wird klar, dass die Regelung, dem zweiten Vorschlag entsprechend, auf die Kontrolle aller aus dem Ausland eingeführten Schallplatten abzielte. Das Zollamt kooperierte mit der Polizei, um die Regelung umzusetzen. Die vorhandenen Dokumente bestätigen diese Kooperation. Eines der wichtigsten Dokumente zeigt, dass der Zoll am 23. Oktober 1937 in der Stadt Astara im Nord-Iran an der Grenze zur damaligen Sowjet-Union bei einem einreisenden Passagier 30 Schallplatten entdeckte.<sup>98</sup> Laut diesem Dokument kontrollierte ein Polizist diese Platten im Zollamt und stufte sieben von ihnen als politisch schädlich ein. Diese sieben Schallplatten wurden daraufhin von der Polizei beschlagnahmt.<sup>99</sup> Dieses Dokument deutet darauf hin, dass damals die Polizei viele Schallplatten konfiszierte. Angesichts der Grenze zwischen dem Iran und der damaligen Sowjet-Union kann man vermuten, aus welchem Grund diese Schallplatten als politisch schädlich eingestuft wurden. Fünf Monate zuvor, im Mai 1937 «verhaftete die Polizei eine Gruppe, bestehend aus 53 Personen, anlässlich der Gründung einer geheimen kommunistischen Organisation. Ihnen wurde vorgeworfen ein Manifest für den Ersten Mai (Tag der Arbeit) herausgegeben zu haben, Streiks an der Teheraner Technischen Universität und der Textilfabrik von Isfahan organisiert zu haben, sowie die Bücher «Das Kapital» und «Das Manifest der Kommunistischen Partei» übersetzt zu haben.»<sup>100</sup>

Das Pahlavi-Regime sah die kommunistischen Gedanken als eine politische Gefahr an. Am 02. Juli 1931 verabschiedete das iranische Parlament das Gesetz «Schutz der nationalen Sicherheit». Nach dem Gesetz sollte jeder mit zehn Jahren Haft bestraft werden, der den Kommunismus und Sozialismus propagierte. Es fällt auf, dass die Regelung der Einführung der

96 Ebd. (eigene Übersetzung).

97 Vgl. ebd., S. 285.

98 Vgl. ebd., S. 286.

99 Vgl. ebd.

100 Abrahamian, S. 193 (eigene Übersetzung).

Schallplatten im Iran 16 Tage nach diesem Gesetz eingeführt wurde. Man kann schlussfolgern, dass die Einführung dieser Regelung im Zusammenhang mit dem Gesetz zum «Schutz der Nationalen Sicherheit» am 18. Juli 1931 im Kabinett verabschiedet wurde.

Wie schon erwähnt, gab es keine objektiven Kriterien, die Aufschluss darüber gaben, welche Schallplatten als «ethisch schädlich» eingestuft wurden und welche nicht. Daher darf man annehmen, dass die Polizei diesbezüglich willkürlich vorging. Unter den vorhandenen Dokumenten gibt es einen Beleg, der sich mit «ethisch schädlichen» Schallplatten beschäftigt. Dieses Dokument ist ein Brief der Regierung der Region Fars an das Innenministerium vom 29. August 1931.<sup>101</sup> In dem Brief wurde das Innenministerium über die Beschlagnahme einer «ethisch schädlichen» Schallplatte unterrichtet. Diese Schallplatte trägt die Aufnahme einer Person namens Sheikh Karna.<sup>102</sup> Er war eine der wichtigsten Komödien-Schauspieler am Hof der Qadscharen-Dynastie.<sup>103</sup> Im Zuge der Aufnahmen der Firma Columbia 1928 in Teheran steuerte er acht Lieder bei, die auf vier Schallplatten veröffentlicht wurden.

Mit der Untersuchung dieser beiden Regelungen wird hervorgehoben, dass sowohl bezüglich der Aufnahme als auch bei der Einführung der Schallplatten ein politischer Ansatz vorherrschend war. Dies änderte sich, als die kulturellen Einrichtungen wie zum Beispiel das Ministerium für Kultur und Wissenschaft versuchten, ihren Einfluss auf die Aufnahmeindustrie zu vergrößern. Im nächsten Teil werden diese Änderungen dargestellt.

#### 4.2.3 Die Schallplatten und das Pressegesetz

Im Februar 1937 schlug die Presseabteilung des Ministeriums für Kultur und Wissenschaft dem damaligen Minister vor, eine Regelung über die Aufnahme und Einfuhr der Schallplatten einzuführen. Nach dieser vorgeschlagenen Regelung sollten Angelegenheiten bezüglich von Schallplatten in das damalige iranische Pressegesetz integriert werden. Dies ist bemerkenswert, da das Ministerium für Kultur und Wissenschaft sich erst spät in das Thema Schallplattenindustrie einmischte. Das Ministerium vernachlässigte das kulturelle Objekt Schallplatte, obwohl es eines der wichtigsten Medien in dieser Zeit war. Das hat wahrscheinlich damit zu tun, dass die Schallplatte eher als ein politisches Objekt gesehen wurde, welches die Sicherheit des

101 Vgl. Abrahamian, S. 287.

102 Vgl. ebd.

103 Vgl. Mansour, 2005, S. 14.

Regimes beeinträchtigen konnte. Im Folgenden wird die vorgeschlagene Regelung wiedergegeben:

«Nach dem Pressegesetz, verabschiedet im Jahr 1910, sind jede Beleidigung der Behörden, der Nation sowie die Veröffentlichung der Themen, die aus ethischer Sicht schädigend sind, verboten. Da in diesem Gesetz die Schallplatte, als eines der wichtigsten Medien, nicht berücksichtigt wurde, wurde vorgeschlagen, die Schallplatte im Pressegesetz zu integrieren und eine Kooperation zwischen der Polizei und dem Ministerium für Kultur und Wissenschaft in Bezug auf die Schallplatten zu entwickeln:

- Bei der Aufnahme der Schallplatten muss, außer der Polizei, auch der Vertreter des Ministeriums für Kultur und Wissenschaft dabei sein.
- Alle Firmen, die Aufnahmen in den Iran importieren, müssen für den Verkauf ihrer Schallplatten eine Genehmigung einholen.
- Die Firmen müssen dem Ministerium für Kultur und Wissenschaft zwei Exemplare jeder neu zugelassenen Schallplatte übergeben.
- Die Firmen sind verpflichtet, zwei Exemplare, von den vor der Einführung der Regelung zugelassenen Schallplatten an das Ministerium für Kultur und Wissenschaft abzugeben.

Diese Regelung könnte außer ihres vorbeugenden Einflusses bei der Veröffentlichung ethisch schädlicher Texte dazu geführt haben, dass in dem Ministerium eine wertvolle Sammlung entstanden ist, die den gesellschaftlichen und kognitiven Wandlungsprozess zeigt.»<sup>104</sup>

Aus den Quellen geht nicht hervor, ob dieser Vorschlag als Regelung eingeführt wurde. Es wird jedoch deutlich, dass die Wichtigkeit des Mediums «Schallplatte» im Kultusministerium wahrgenommen wurde.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass die ersten zwei Absätze erneut die politische Sorge über den Inhalt der Schallplatten zeigen. Das Ministerium für Kultur und Wissenschaft wollte parallel mit der Polizei die Aufnahme und die Einführung der Schallplatten kontrollieren. Die letzten zwei Absätze beinhalten kulturelle Ansichten in Bezug auf die Aufnahmeindustrie im Iran. Das Sammeln von Schallplatten zeigt eine Sorge seitens des Ministeriums, welches von den vorherigen Einrichtungen nicht gezeigt wurde. Man sollte die Beziehung zwischen der Aufnahmeindustrie und der Kulturpolitik nicht nur auf die dargestellten Regelungen beschränken, welche einen politischen Rahmen für die Aufnahmeindustrie schafften. Man kann die Frage stellen, wie die Aufnahmeindustrie als Mittel zur Herstellung von Massenloyalität und nationaler Identität, als eine der Aufgaben

104 Aghamohseni, S. 288 (eigene Übersetzung).



von Kulturpolitik, in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, eingesetzt wurde. Diese Frage wird im Folgenden nachgegangen.

#### 4.2.4 Die Schallplatte als nationales Propagandamittel

Die Verbreitung des Mediums Schallplatte als wichtigstes Audiomedium in der Zeit Pahlavi I führte dazu, dass das Regime sie als Propagandamittel nutzte. Wenn man die aufgenommenen Schallplatten in Pahlavi I inhaltlich untersucht, entdeckt man eine Art Abbild der damaligen Politik. Die auf Schallplatten reflektierten Themen kann man in drei Kategorien teilen:

- Iranische nationale Identität.
- Das Lob des Schah und der Dynastie Pahlavi.
- Die Bewunderung für eingesetzte Regelungen und Gesetze.

Vor der Verabschiedung der Regelung «Die Aufnahme der Schallplatten im Iran» am 06. Mai 1928 war die Aufnahmeindustrie des Iran weitestgehend frei von Restriktionen. Von 1926 bis 1928 ist hervorzuheben, dass einige patriotische Lieder aufgenommen wurden. Im Folgenden die Liste dieser Aufnahmen:

Katalog-Nr.	Titel	Interpreter	Label	Aufnahmejahr
AX 379	Aknun ke mara Vaz'-e Vatan dar Nazar amad (Ich erinnere mich an den Zustand des Vaterlands!)	Qamar al-moluk Vaziri	His Masters Voice (HMV)	1926
1340	<i>DarMolk-e Iran1</i> (Im Land Iran)	Qamar al-moluk Vaziri	Polyphon	1927
1341	<i>DarMolk-e Iran2</i> (Im Land Iran)	Qamar al-moluk Vaziri	Polyphon	1927
1294	Ey Nejad-e Irani! (Oh! Iranische Rasse!)	?	Polyphon	1927
1110	Ta Javanan-e Iran! 1 (Iranische Jugend)	Qamar al-moluk Vaziri	Polyphon	1927
1111	Ta Javanan-e Iran ! 2 (Iranische Jugend)	Qamar al-moluk Vaziri	Polyphon	1927
1130	Dokhtarane Kurush! 1 (Mädchen von Kyros)	Moluk Khanom Zarrabi	Polyphon	1927
1131	Dokhtarane Kurush! 2 (Mädchen von Kyros)	Moluk Khanom Zarrabi	Polyphon	1927

7-213488	Bavafa ey Khak-e iran! 1 (Treue dem Iran!)	Moluk Khanom Zarrabi	His Masters Voice	1926
7-213489	Bavafa ey Khak-e iran! 2 (Treue dem Iran!)	Moluk Khanom Zarrabi	His Masters Voice	1926

Tabelle 26: Die Liste der politischen Aufnahmen von 1926 bis 1928

Im Jahr 1928, mit der Bewilligung der Regelung «Die Aufnahme der Schallplatten im Iran» begann eine neue Phase. Die Zahl der Aufnahmen, welche die Politik des Regimes in den unterschiedlichen Bereichen lobten, nahm zu. Im Folgenden die Liste dieser Aufnahmen:

Katalog-Nr.	Titel	Interpreter	Label	Aufnahmejahr
M-40272	Fat-he Khuzestan (Die Eroberung von Khuzestan)	Arkan-e Harb (Das Militärensemble der Armee)	Columbia	1928
M-40216	Sorud-e Melli 1 (Nationallied)	jamal Safavi (Sänger)	Columbia	1928
M-40219	Sorud-e Melli 2 (Nationallied)	Djamal Safavi (Sänger)	Columbia	1928
M-40290	Ey Iran 1 (Oh! Iran)	Djamal Safavi (Sänger)	Columbia	1928
M-40289	Ey Iran 2 (Oh! Iran)	Djamal Safavi (Sänger)	Columbia	1928
X78.010	Sorud-e Tajgozari-ye Ala Hazrat Pahlavi (Die Krönung des Majestät Pahlavi )	Arkan-e Harb (Das Militärensemble der Armee)	Pathe	1928
V 50281	Sorud-e Tajgozari-ye Ala Hazrat Pahlavi (Die Krönung des Majestät Pahlavi)	Polyphon- Orchester	Polyphon	1928
V 30048	Sorud-e Asr-e Pahlavi 1 (Die Pahlavi-Zeit)	Qamar al-moluk Vaziri	Polyphon	1929
V 30034	Zan dar Jame'h 1 (Die Frau in der Gesellschaft)	Qamar al-moluk Vaziri	Polyphon	1929
V 30035	Zan dar Jame'h (Die Frau in der Gesellschaft) 2	Qamar al-moluk Vaziri	Polyphon	1929

V30049	Sorud-e Asr-e Pahlavi 2 (Die pahlavi-Zeit)	Qamar al-moluk Vaziri	Polyphon	1929
18-212911	Mojdeh ey Mellat-e Iran! 1 (Oh! iranische Nation! eine gute Nachricht!)	Asghar Khan (Sänger)	His Masters Voice (HMV)	1929
18-212912	Mojdeh ey Mellat-e Iran! 2 (Oh! iranische Nation! eine gute Nachricht!)	Asghar Khan (Sänger)	His Masters Voice (HMV)	1929
22-212044	Sorud-e Vatan! 1 (Vaterlandslied)	Abd al-amir khan (Sänger)	His Masters Voice (HMV)	1929
22-212045	Sorud-e Vatan! 2 (Vaterlandslied)	Abd al-amir khan (Sänger)	His Masters Voice (HMV)	1929
22-212046	Ala Hazrat-e Shahanshah 1 (Der Majestät Schah!)	Abd al-amir khan (Sänger)	His Masters Voice (HMV)	1929
22-212047	Ala Hazrat-e Shahanshah 2 (Der Majestät Schah!)	Abd al-amir khan (Sänger)	His Masters Voice (HMV)	1929
B090320	Ey Vatan! (Oh! Vaterland!)	Madreseh-ye ‘Ali-ye Musiqi (Orchester der Musikschule)	Baidaphon	1930
30-12323	Marsh-e Iran ey keshvar-e Dariush 1 (Marsch: Iran das Land von Darius)	Badie‘ Zādeh (Sänger)	His Masters Voice (HMV)	1933
30-12324	Marsh-e Iran ey keshvar-e Dariush 2 (Marsch: Iran das Land von Darius)	Badie‘ Zādeh (Sänger)	His Masters Voice (HMV)	1933
30-11687	Khatab-e Bozorgan ba Vatan (Das Gespräch der Eliten mit dem Vaterland)	Nayyer Azam Rumi (Sängerin)	His Masters Voice (HMV)	1933
30-12331	Nezam Vazifeh (Militärdienst)	Nayyer Azam Rumi (Sängerin)	His Masters Voice (HMV)	1933
30-12332	Azemat-e Pahlavi (Die Pracht von Pahlavi)	Nayyer Azam Rumi (Sängerin)	His Masters Voice (HMV)	1933
	Salam-e Shahanshahi: Keshvar-e Dariush (Das Land von Darius)	Badie‘ Zādeh	Sodwa	1936

A 243510 a	Parcham-e Iran (die Fahne des Iran) 1	Badie‘ Zādeh	Odeon	1937
A 243510 b	Parcham-e Iran (die Fahne des Iran) 2	Badie‘ Zādeh	Odeon	1937
A 243514 a	Be Yadegar-e Raf ‘e Hedjab-e Nasvan dar Iran Erinnerung an die Abschaffung der islamischen Verschleierung der iranischen Frauen) 1	Badie‘ Zādeh	Odeon	1937
A 243514 b	Be Yadegar-e Raf ‘e Hedjab-e Nasvan dar Iran (Erinnerung an die Abschaffung der islamischen Verschleierung der iranischen Frauen) 2	Badie‘ Zādeh	Odeon	1937
A 243517 a	Be Yadegar-e Eftetah-e Rah Ahan-e Iran (Erinnerung an den Bau der Bahnlinie im Iran) 1	Badie‘ Zādeh	Odeon	1937
A 243517 b	Be Yadegar-e Eftetah-e Rah Ahan-e Iran (Erinnerung an den Bau der Bahnlinie im Iran) 2	Badie‘ Zādeh	Odeon	1937

Tabelle 27: Die Liste der politischen Aufnahmen von 1928 bis 1939

Diese Aufnahmen, können thematisch wie folgt kategorisiert werden:

- Die Eroberung von Khuzestan: Das Gebiet im Südwesten des Iran trägt den Namen Khuzestan. Nach dem Erreichen der Autonomie durch seinen Herrscher, Sheikh Khaz'al, schickte im Januar 1925 Reza Khan, der damalige Ministerpräsident, die iranische Armee in dieses Gebiet. Der Armee gelang es, die Rebellen abzusetzen.
- Die Abschaffung der islamischen Verschleierung: Diese wurde schon ausführlich erläutert.
- Der Bau der Bahnlinie im Iran: Eines der wichtigsten Projekte, welches nach der Krönung von Reza Schah begonnen wurde, war der Bau der Bahnlinie im Iran. Im Jahr 1931 wurde zum ersten Mal der Hafen Shah am Kaspischen Meer mit dem Hafen Shahpur am Persischen Golf verbunden.<sup>105</sup>

105 Vgl. Abrahamian, S. 181.

Außerdem findet man einige Schallplatten, die Lobgesänge zum Schah und zu der Dynastie Pahlavi enthalten. Die Tatsache, dass die Aufnahmefirmen das Interesse des iranischen Regimes berücksichtigten, erkennt man daran, dass sie nach 1928 für ihre Aktivitäten im Iran eine Genehmigung bei der Regierung beantragen mussten. Darüber hinaus wurde 1928 das Lied *Sorud-e Tajgozari-ye Ala Hazrat Pahlavi* (Die Krönung des Majestät Pahlavi) durch die Firma Polyphon aufgenommen. Die Firma Polyphon wollte mit der Aufnahme dieses Liedes ihre weiteren wirtschaftlichen Aktivitäten im Iran absichern. Die französische Firma Pathé nahm dieses Lied ein paar Monaten vor Polyphon auch in Teheran auf.<sup>106</sup>

In diesem Kapitel wurde die Beziehung zwischen Kulturpolitik und Musikindustrie aus unterschiedlichen Aspekten heraus betrachtet und untersucht. Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass die politische Atmosphäre die Aufnahmeindustrie beherrschte. Dies geht auf die Bedeutung der Kulturpolitik in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts zurück, in der Kultur meist als Mittel zur Erfüllung politischer Absichten gesehen wurde. Die Darstellung der Kulturpolitik in Pahlavi I bildet die Grundlage zur Beantwortung anschließender Fragen in den nächsten Kapiteln. Dabei kann die Untersuchung im folgenden Kapitel, über die Globalisierung der iranischen Musik anhand der Aufnahmeindustrie, nicht ohne die Erkenntnisse dieses Kapitels erfolgen.

---

106 Vgl. Mansour, 2006, S. 28.

## 5. Von Dastgah bis Tango: Die Schallplatte und der musikalische Wandel in den Musikszenen des Iran

Die Aufnahmefirmen setzten grundsätzlich ihren Fokus auf urbane Musik. Abgesehen von einigen Aufnahmeserien im Ausland wurden die Aufnahmen der Schellackschallplatten zwischen 1906 und 1960 nur in Teheran gemacht. Teheran war zu Beginn des 20. Jahrhunderts sowohl politisch als auch kulturell Hauptstadt des Iran. Musik wurde damals durch den Königshof verwaltet.

Wie bereits erwähnt, wendete sich im Jahr 1906 der Vertreter der Gramophon Firma an den Königshof, um einige Musiker für Aufnahmen gewinnen zu können. Damals galt am Königshof eine Klassifikation, die die Musiker in zwei Kategorien ordnete:

- Amaleye tarab
- Amaleh-ye tarab-e Khasseh

Amaleye tarab bezieht sich auf die Musiker, die sich mit «*Motrebi*-Musik» beschäftigten. Diese Art von Musik wurde damals bei Festen und Zeremonien wie Hochzeiten und Beschneidung gespielt. Die Musiker in diesem Bereich gehörten zu den unteren sozialen Schichten und wurden als *Motreb* bezeichnet.<sup>1</sup>

Amaleh-ye tarab-e Khasseh traten dagegen nicht nur bei fröhlichen Festen auf, sondern musizierten auch privat für den König und die Aristokratie.<sup>2</sup> Sie hatten ein höheres gesellschaftliches Ansehen als die Musiker der ersten Kategorie. Die Aufnahmeserie von 1906 repräsentiert beide Gruppen. Die beiden Gruppen musizierten auf der Grundlage der an der iranischen Musiktheorie orientierten Musikpraxis, die oft als «klassische iranische Musik» bezeichnet wird. Nach der konstitutionellen Revolution (1906) und besonders nach der Gründung der Dynastie Pahlavi (1925) setzte, wie im Kapitel vier beschrieben, eine neue Phase in der iranischen Gesellschaft ein. In dieser Dynastie wurden ausländische Schallplatten in den Iran importiert, damit die iranischen Musiker und deren Publikum andere Musikgattungen aus aller Welt kennenlernen konnten. Mit anderen Worten begann eine Art Globalisierungsphase in der iranischen Musik, welche zum Wandel in der Musikszene des Iran führte. Der Kulturkontakt zwischen

---

1 Siehe zum Beispiel: Fatemi, 2002.

2 Vgl. ebd.

westlichen und nicht westlichen Ländern gilt als ein zentrales Thema in der musikethnologischen Forschung.

«Im Verlauf des 20. Jahrhunderts ist der Kulturkontakt- vor allem zwischen westlichen und nicht-westlichen Ländern – zunächst häufig als Bedrohung «authentischer», autochthoner Musikkulturen aufgefasst worden, die einer Verwestlichung und damit einer Verwässerung ihrer Eigenständigkeiten ausgesetzt seien. Im Zusammenhang mit Diskussionen über Konsequenzen der Globalisierung für die Musiktraditionen der Welt wurde dann von einigen postmodernen Positionen nahe stehende Autoren die Meinung vertreten, die «Authentizität» solcher Tradition verliere angesichts der weltweiten Verfügbarkeit aller nur erdenklichen Musikstile sowie der Migration und damit verbundenen Vermischung tradierter Elemente zunehmend an Bedeutung.»<sup>3</sup>

Um diesen Wandel besser analysieren zu können, werden zunächst die «klassische iranische Musik» und danach die Globalisierungsprozesse in der Musikszene des Iran dargestellt.

## 5.1 Einführung in die klassische iranische Musik

Das alte System der klassischen iranischen Musik basierte auf dem *Maqam*-System. Dieses System ist noch in arabischen Ländern, in der Türkei, in Tadschikistan und in Usbekistan gebräuchlich. Ab dem 17. Jahrhundert begann man im Iran dieses System zu verändern. *Maqam* ist die Bezeichnung für einen Modus. In historischen Musiktraktaten und Musikbüchern werden 91 Modi als *Maqam* erwähnt, aber nur zwölf davon waren berühmt und gängig. Zum ersten Mal wurde der Begriff *Dastgah* Mitte des 17. Jahrhunderts gebraucht.

«Der Begriff *Dastgah* wurde erstmals im Buch «Dar Bayane Elme Musiki», wahrscheinlich im Jahr 1664, erwähnt.»<sup>4</sup>

Damals hatte *Dastgah* keine konkrete Bedeutung. Im Laufe der Jahre wurde parallel zu dem *Maqam*-System ein neues System eingeführt, dass mit dem Wort *Dastgah* bezeichnet wurde. Dieses System besteht aus vier *Dastgah-ha* (Plural von *Dastgah*). *Dastgah* galt damals als ein Rahmen zur Modulation in verschiedenen Modi. Der Hauptunterschied zwischen *Maqam* und *Dastgah*

---

3 Grupe, S. 11.

4 Asadi, S. 66 (eigene Übersetzung).

besteht in der Modulation. *Dastgah* entwickelte sich Schritt für Schritt. Seine Entwicklung begann in der Herrschaftszeit der Safawiden. Nach der Safawiden-Dynastie waren Afsharian und Zandian an der Macht. Ende des 18. Jahrhunderts begann die Herrschaft der Qadscharen, in der der Änderungsprozess von *Maqam* zu *Dastgah* vorangetrieben wurde. Das System, das aus vier *Dastgah-ha* bestand, wich einem neuen System aus zwölf *Das-tgah-ha* ab.

«Das Wort Dastgah in seiner heutigen Bedeutung wurde zum ersten Mal im Buch «Kolliate Yusefi» erwähnt.»<sup>5</sup>

Dieses Buch wurde in der Zeit des zweiten Königs der Qadscharen, Fath Ali Schah, geschrieben. Er hat viele Musiker an seinem Hof angestellt. Das genaue Entstehungsdatum dieses Buches ist nicht bekannt. In diesem Buch wird das *Maqam*-System erklärt, bevor am Ende das neue System dargestellt wird. Der Verfasser des Buches ist der Meinung, dass das neue System, bestehend aus 12 *Dastgah-ha*, in der Zeit der Herrschaft von Fath Ali Schah von einem Musiker namens Agha Baba Machmur entwickelt wurde. Agha Baba Machmur benannte die 12 *Dastgah-ha* wie folgt:

- 1. Rastpanjgah 5. Rohab 9. Dogah
- 2. Navanshabur 6. Shur va Shahnaz 10. Zabol
- 3. Homayun 7. Chahargahe Mokhalef 11. Ashiran
- 4. Mahur 8. Segah 12. Neyriz

Am Ende des 19. Jahrhunderts sind noch einige Änderungen im Begriff *Dastgah* festzustellen. Diese Änderungen wurden erstmals im Buch «Bohur Alhan» von Forsataldoleh Schirasi erwähnt. Schirasi erklärt im ersten Teil seines Buches das alte *Dastgah*-System, und stellt dann die Änderungen dar:

«Heute sind im System «Dastgah» viele Änderungen festzustellen. Einige *Dastgah-ha* werden nicht gespielt. Einige haben einen neuen Namen bekommen. Einige wurden auf die Länge bezogen umfangreicher. Wenn man das neue System von Dastgah lernen will, muss man die Grundlagen des alten Systems lernen. Das neue System besteht aus sieben *Dastgah-ha*. Die Namen von zwei *Dastgah-ha* sind die gleichen wie im alten *Dastgah*-System. Sie heißen Rast und Nawa. Die Namen der anderen wurden geändert.»<sup>6</sup>

Damals bestand die iranische klassische Musik aus 7 Haupt-*Dastgah-ha*. Diese hießen:

5 Masudieh, S. 39 (eigene Übersetzung).

6 Schirasi, S. 18 f. (eigene Übersetzung).



- 1. Shur 4. Mahur 7. Rast-Panjgah
- 2. Segah 5. Homaýun
- 3. Chahargah 6. Nawa

Es gab auch 5 Neben-Dastgah-ha. Diese wurden Awaz genannt und hießen:

- 1. Abu Ata 3. Afshari 5. Bayate Isfahan
- 2. Bayate Tork (Bayate Zand) 4. Dashti 6. (Bayate kord)

In einigen Überlieferungen gilt Bayate kord als ein selbständiges Awaz. Die Modi von Awaz-ha sind abhängig von den Modi der Haupt-Dastgah-ha. Die Modi von Abu Ata, Bayate Tork, Afshari, Dashti und Bayate Kord werden von dem Modus «Shur» abgeleitet. Der Modus «Bayate Esfahan» wird von dem Modus «Homaýun» abgeleitet. Einige Musikwissenschaftler bestreiten dies, darunter Hormoz Farhat.

Er meint, dass jedes Awaz ein selbständiger Modus sei. Die Eigenschaften der Dastgah-ha zum Ende des 19. Jahrhunderts waren denen des heutigen Systems sehr ähnlich. Die neue Gliederung des Systems, die von Schirasi erklärt wird, hat eindeutige Ähnlichkeit mit dem heutigen Aufbau des klassischen iranischen Musiksystems.

Derzeit besteht die klassische iranische Musik aus 7 Haupt-Dastgah-ha. Diese heißen:

- 1. Shur 4. Mahur 7. Rast-Panjgah
- 2. Segah 5. Homaýun
- 3. Chahargah 6. Nawa

Es gibt auch 5 Neben-Dastgah-ha. Diese werden Awaz genannt und heißen:

- 1. Abu Ata 3. Afshari 5. Bayate Isfahan
- 2. Bayate Tork 4. Dashti 6. (Bayate kurd)

In einigen Überlieferungen gilt Bayate kurd als ein selbständiges Awaz. Die Modi von Awaz-ha sind abhängig von den Modi der Haupt-Dastgah-ha. Die Modi von Abu Ata, Bayate Türk, Afshari, Dashti, Bayate Esfahan und Bayate Kurd werden von dem Modus Shur abgeleitet. Der Modus Bayate Esfahan wird von dem Modus Homaýun abgeleitet.

Dastgah ist ein Modalkomplex aus verschiedenen Melodien, die Gushe genannt werden. Jeder Dastgah beginnt mit einem Modus. Dieser Modus stellt die Identität jeder Dastgah fest. Dieser Modus wird Grundmodus genannt. Der Name von jedem Dastgah ist der Name des Grundmodus, der in der ersten Gushe, das Daramad (Einleitung) heißt, erscheint. Im Laufe von Dastgah wird moduliert. Am Ende von Dastgah erscheint noch einmal der Grundmodus.

Zwei Faktoren spielen in jedem Modus eine große Rolle. Es sind:

- Die Skala
- Die Funktion der Töne

Insgesamt sind drei Aspekte für die Beschreibung von *Dastgah* wichtig:

1. Die Kenntnis der verschiedenen Kategorien der Funktion der Töne.
2. Die Kenntnis der verschiedenen Kategorien der Tonskala.
3. Die Kenntnis der verschiedenen Kategorien der Melodien (*Gushe-ha*).<sup>7</sup>

Die verschiedenen Funktionen der Töne können wie folgt kategorisiert werden:

- 1.1 *Shahed*: *Shahed* bezeichnet die Akzentuierung der Töne im *Gushe* und ist ein Ton, der besonders betont wird. Meistens wird nur ein Ton akzentuiert, der den *Shahed* darstellt, es können jedoch auch zwei Töne den *Shahed* ausmachen.
- 1.2 Ist (Stopp-ton): Das ist der Ton, mit dem die musikalischen Phrasen beendet werden. Man kann diese Aspekte in drei Teile aufteilen.
- 1.3 Wechselnder Ton: Wenn ein Ton in zwei Formen, deren Unterschied ein Mikroton ist, in *Gushe* erscheint, wird dieser Ton wechselnder Ton genannt, ein Beispiel dafür ist der Ton D im *Gushe Zirkesh-e Salmak* im *Dastgah Shur*. Dieser Ton wechselt zwischen D und Dkoron (viertelton niedriger als D).
- 1.4 Anfangston: Der Ton, mit dem der Modus anfängt.
- 1.5 Schlussston: Der Schlussston ist abhängig von der Kadenz. Diese wird im System *Dastgah* mit dem Begriff *Forud* bezeichnet.

Die verschiedenen Aspekte der Tonskala sind folgende:

- 2.1 Grundskala: Das ist die Hauptskala vom *Dastgah*. Die Intervalle dieser Skala machen den Charakter vom *Dastgah* aus. Zum Beispiel im ersten *Gushe* vom *Dastgah*, der *Daramad* (Einleitung) heißt, erscheint die Grundskala. Eine Grundskala beinhaltet die Intervalle des Grundmodus.
- 2.2 In einigen *Gushe-ha* wird ein neuer Modus vorgestellt. Man kann in diesen *Gushe-ha* modulieren. So kann man im achten *Gushe* vom *Dastgah Mahur* das *Delkash* heißt, im *Dastgah Shur* modu-

---

7 Das Wort *Gushe-ha* ist Plural vom *Gushe*.

lieren. Die neue Skala von Delkash stellt diese Modulation zur Verfügung.

Grundskala im *Dastgah Mahur*:

G A B C D E F G



Der Ton *Shahed*

Die Skala von Delkash:

G A Kron<sup>8</sup> Bb C D E kron F G



Der Ton *Shahed*

Durch Stopp auf dem Ton G kann man im *Dastgah Shur* eintreten.

- 2.3 Es gibt einige Neben-Skalen, die die gleiche Skala wie die Grundskala haben, aber die Funktion der Töne ist eine andere als die der Grundskala. Zum Beispiel sieht man in der fünften *Gushe* von der *Mahur-Dastgah*, die *Dad* heißt, eine neue Skala, welche die gleiche Skala wie *Daramad* bildet. Der Ton *Shahed* ist um einen Ton nach oben versetzt.

Grundskala von *Daramad*:

G A B C D E F G



Der Ton *Shahed*

Die Skala von *Dad*:

G A B C D E F G



Der Ton *Shahed*

- 2.4 Versetzte Skala: Es gibt einige Skalen, die genau wie die Grundskala sind, aber auf eine andere Stufe verschoben sind. In der *Gushe Hesar* vom *Chahargah-Dastgah* ist die Skala wie die Grundskala, sie ist jedoch um eine Quinte höher gesetzt.

Die verschiedenen *Gushe-ha* können wie folgt eingeordnet werden:

- 3.1 Modal-*Gushe*: Diese *Gushe-ha* zeigen uns die verschiedenen Modi von *Dastgah*. Zum Beispiel gilt der *Gushe Daramad* in jedem *Dastgah* als ein Modal-*Gushe*, weil *Daramad* den Grundmodus zeigt.
- 3.2 Rhythmischer *Gushe*: Es gibt einige *Gushe-ha*, die eine metrisch-rhythmische Besonderheit haben. Der Charakter dieser *Gushe-ha* ist abhängig von ihrer rhythmisch-metrischen Besonderheit.
- 3.3 Melodischer *Gushe*: Diese Kategorie besteht aus einigen *Gushe-ha* und melodischen Figuren, deren Charakter von der Melodie abhängig ist, zum Beispiel *Gushe Jamedaran*. Dieser *Gushe* existiert im *Dastgah Homayun*, *Awaz Isfahan* und *Awaz Bayate Tork* mit der gleichen melodischen Figur.

Der nächste Schritt im Wandlungsprozess der klassischen iranischen Musik war die Entstehung des Begriffs *Radif*. In jedem *Dastgah* wurden einige Melodien, die *Gushe* heißen, festgelegt. Die so entstandene Sammlung wurde *Radif* genannt. Die Reihenfolge von *Gushe-ha* ist im *Radif* unveränderbar. Die Entstehung des *Radif* ist ein umstrittenes Thema in der klassischen iranischen Musik, da es unterschiedliche Ansichten über den Ursprung dieses Begriffes gibt. Dariush Talaie, ein iranischer *Setar*-Spieler, der in Frankreich Musikwissenschaft studierte, hat über die Entstehung von *Radif* folgendes geäußert:

«Die iranischen Melodien wurden am Ende des 19. Jahrhunderts in einer Sammlung, die *Radif* heißt, gesammelt. Es ist nicht klar, wie die Musiker zur Idee von *Radif* gekommen sind. Vielleicht ist diese Idee im Zusammenhang mit dem Unterricht der iranischen Musik, der am Ende des 19. Jahrhunderts sehr üblich war, entstanden. Es könnte auch sein, wie Bruno Nettl behauptet, dass die Idee von *Radif* eine Folge der Begegnung der iranischen Musiker mit der westlichen Musik war.»<sup>9</sup>

Bruno Nettl hat diese Hypothese in seinem Buch «*The Radif of persian Music: Studies of Structure and cultural Context*» aufgestellt.<sup>10</sup> Jean During vermutet, dass die Idee von *Radif* aus dem Bewusstsein des Unterschieds der Musik der Oberschicht zur *Motrebi*-Musik hervorgegangen sein könnte.

«Im 19. Jahrhundert hat die Musik der Oberschicht sich von der *Motrebi*-Musik unterschieden. Die besten Sänger und Spieler, die aus den verschiedenen irani-

9 Talaie, S. 12 (eigene Übersetzung).

10 Siehe. Nettl, 1987.

schen Kulturbereichen stammten, haben eine besondere Sammlung angelegt. Diese Sammlung wurde in eine bestimmte Reihenfolge gebracht, die *Radif* heißt. *Radif* bedeutet die Reihenfolge von *Gushe-ha*.»<sup>11</sup>

*Radif* wurde in einer mündlichen Tradition im Laufe des 19. Jahrhunderts von Musikern der oberen sozialen Schichten überliefert. Zwei Musiker, die eine große Rolle bei der Entstehung von *Radif* spielten, waren die Brüder Mirza Abdollah (Setar-Spieler) und Agha Hosseingoli (*Tar*-Spieler). Ihr Vater, Ali Akbar Farahani, war, wie erwähnt, ein Musiker am königlichen Hof in den 50er Jahren des 19. Jahrhunderts. Die zwei Hauptüberlieferungen von *Radif* stammen von diesen zwei Brüdern.

*Dastgah* gilt nicht nur als Modalsystem der klassischen iranischen Musik. Auch die Aufführungspraxis der klassischen iranischen Musik wird als *Dastgah* bezeichnet.

«Obwohl zum Terminus *Dastgah* allgemein als Parallelbegriffe Makam, *Radif*, *Awaz* angewendet werden, gilt er als die eigentliche Bezeichnung für die geformte persische Kunstmusik. Der Komplex des *Dastgah* besteht aus einzelnen metrischen, selbständigen, durch verschiedene Eigenschaften voneinander sich unterschiedenen komponierten Stücken, durch die die improvisierten Daramad-ha, *Awaz-ha*, *Gushe-ha* eingerahmt und begrenzt werden.»<sup>12</sup>

Die Musikstücke werden unterschiedlich benannt und in der folgenden Reihenfolge gespielt: Pish Daramad, *Charmezrab*, freimetrische Improvisation, *Tasnif*, *Reng*. Im Folgenden wird jeder Teil des *Dastgah* extra erläutert. Pish Daramad ist eine der neuesten Musikgattungen im Rahmen der klassischen iranischen Musik, welche ihren Ursprung am Anfang des 20. Jahrhunderts hat. Es handelt sich um ein komponiertes, metrisches Musikstück, das am Anfang eines Auftritts gespielt wird.

«Er [Pish Daramad] dient, wie der Terminus schon andeutet, zunächst nur als Vorspiel zum Daramad, aber gleichzeitig ist er auch als Einleitung des ganzen *Dastgah* gedacht, wie sich aus der Einbeziehung von Varianten der wichtigsten *Gushe-ha*, des *Dastgah* in metrischer Form, erkennen lässt.»<sup>13</sup>

Der Begründer dieser Gattung heißt Darvish Khan, der zu dieser Zeit eine aktive Rolle im Veranstellen von Konzerten im europäischen Sinn<sup>14</sup> spielte.<sup>15</sup>

11 During, S. 12 (eigene Übersetzung).

12 Khatschi Khatschi, S. 117.

13 Ebd.

14 Unter «Konzert im europäischen Sinn» versteht der Autor eine bestimmte Örtlichkeit, in der das Publikum von den Musiker getrennt sitzt und die Konzentration auf der Rezeption der Musikstücke liegt.

15 Vgl. Khaleqi, 2011, S. 204.

Man kann die Hypothese aufstellen, dass die Etablierung von öffentlichen Konzerten Darvish Khan dazu anregte, das Musikstück *Pish Daramad* als Einleitung des Konzerts zu konzipieren.

«Nach der Konstitutionellen Revolution entstanden einige neue Orchester. Die Musiker waren der Meinung, dass das Eröffnungstück eines Konzerts ausführlicher sein müsse, als das Stück, das normalerweise im *Radif* zu Beginn gespielt wurde. Durch dieses Eröffnungstück sollten die Zuhörer auf einen Sologesang mit der Begleitung eines Instruments vorbereitet werden. Infolge dessen entwickelten die Musiker das *Pish Daramad*.»<sup>16</sup>

Einige Musikwissenschaftler wie Dariush Safvat und Nelly Caron glaubten daran, dass *Pish Daramad* nicht durch Darvish Khan sondern einen anderen Musiker, Rokneddin Mokhtari, begründet wurde. Seiner Meinung nach war es nicht angenehm, wenn ein Konzert ohne eine Einleitung in voller Besetzung des Ensembles begonnen wird.<sup>17</sup> Die meisten Musikhistoriker schreiben jedoch Darvish Khan die Erfindung von *Pish Daramad* zu.

Wie bereits erläutert, beginnt jede *Dastgah* mit einem *Gushe* namens *Daramad*. *Pish Daramad* war im Gegensatz zu *Daramad* im *Radif* metrisch. Darvish Khan beschränkte sich in der Komposition von *Pish Daramad* nicht auf den Grundmodus. Er versuchte in *Pish Daramad* die verschiedenen Modi des *Dastgah* vorzustellen. Zum Beispiel verwendete er in dem Stück *Pish Daramade Mahur* die verschiedenen Modi von *Dastgah Mahur*. Kompositionen in Form *Pish Daramad* sind auch heute noch in der iranischen Musik üblich. Man kann *Pish Daramad* in 6/4, 6/8 oder 2/4 Takten schreiben.<sup>18</sup>

Der zweite Teil in der Reihenfolge des *Dastgah* als Aufführungspraxis ist *Charmezrab*. Das ist ein metrisches Stück, welches hinsichtlich des Tempos eine der schnellsten Musikstücke im Rahmen der klassischen iranischen Musik ist.

«Im Gegensatz zum orchestral aufgeführten *Pish Daramad* ist der *Charmezrab* ein soloinstrumentales Vorspiel des improvisierten Teils des *Dastgah* [...]. Man kann den *Charmezrab* deshalb als metrische Variante der freien Improvisation bezeichnen, die in abgekürzter Fassung ein genaues Bild von der danach folgenden Improvisation darstellt.»<sup>19</sup>

16 Ebd. (eigene Übersetzung).

17 Vgl. Caron; Safvat, S. 180.

18 Vgl. ebd., S. 182.

19 Khatschi Khatschi, S. 122.

Der grundsätzliche Charakter von *Charmezrab* besteht darin, dass eine Phrase sich wiederholt.

«Characteristic of this style is a rapid tempo and an Ostinato figur, the payeh (foundation or base), which is established at the opening of the piece and continued throughout. Almost always, the payeh contains a pedal tone, and over the payeh, a melody is sounded.»<sup>20</sup>

Am meisten wird *Charmezrab* in 6/8 oder 6/16 Takten komponiert.<sup>21</sup>

Freie metrische Improvisation ist der dritte Teil, welcher auf die Durchführung der wichtigsten *Gushe-ha* von jedem *Dastgah* basiert. Dieser kann vokal oder instrumental sein. In jedem Fall ist der dritte Teil solistisch.

Nach diesem freimetrischen Teil erscheint die Gattung *Tasnif*. Der *Tasnif* ist das einzige komponierte Vokalstück der klassischen iranischen Musik. Seine Popularität einerseits sowie seine Beziehung zur klassischen iranischen Musik *Dastgah* andererseits, die von Musikern der Oberschicht aufgeführt wurde, verleihen ihm einen besonderen Status. *Tasnif* ist eine Musik, die zwar für alle erreichbar ist, deren adäquates Verständnis jedoch auch einige musikalische Kenntnisse erfordert. Der *Tasnif* am Anfang des 20. Jahrhunderts kann in drei verschiedene Kategorien untergliedert werden:

1. Der *Tasnif* der Straße
2. Der *Tasnif* der *Motreb*
3. Der lyrische *Tasnif*

Die *Tasnifs* der Straße wurden von Nicht-Musikern komponiert. In den meisten Fällen verwendeten die Leute eine schon existierende Melodie, zum Beispiel von bekannten *Tasnifs*.<sup>22</sup> Das bedeutet, dass diese Leute lediglich neue Texte dichteten. Sie komponierten aufgrund des Mangels an musikalischen Kenntnissen keine neuen Melodien. Diese Form des *Tasnif* spielte eine wichtige Rolle im sozial-politischen Leben des Landes. Die *Tasnifs* kritisierten den königlichen Hof, den Minister und die Aristokraten sowie die politischen und sozialen Ereignisse.<sup>23</sup>

Die zweite Kategorie des *Tasnif* aus der Qadscharenzeit nennt man «*Tasnif* von *Motreb*». Fatemi erklärt die Eigenschaften dieser Kategorie – nach Untersuchung der *Tasnifs* aufgrund einiger Quellen aus der Qadscharen-epoche – wie folgt:

20 Zonis, S. 131.

21 Vgl. Caron; Safvat, S. 188.

22 Vgl. Fatemi, 2013, S. 21.

23 Vgl. ebd.

«Die Texte der vorhandenen *Tasnifs* im Genre *«Tasnif von Motreb»* behandeln keine sozial-politischen Themen, sondern eher lyrische oder komische Themen, oder aber, und das erscheint widersprüchlich, beide Themen zugleich. Es gibt viele *Tasnifs*, die mit einer Liebesthematik beginnen und dann mit leichten Themen fortfahren. Einige *Tasnifs* in diesem Genre enthalten, im Gegensatz zu den *Tasnifs* der Straße, Aruzi-Verse.<sup>24</sup> Fast immer mischen sie sich allerdings mit nicht Aruzi-Versen. Der Text der meisten *Tasnifs* in diesem Genre hat die Form Strophe-Refrain, wobei dieses Prinzip keine allgemein gültige Regel ist.»<sup>25</sup>

Die letzte Kategorie von *Tasnif*, der in der traditionellen Aufführungspraxis der iranischen Musik (*Dastgah*) gespielt wird, ist der lyrische *Tasnif*. Diese Art des *Tasnif* war in der Qadscharenzeit die beliebteste an den Höfen und von Hofmusikern.<sup>26</sup> Von wenigen Ausnahmen abgesehen waren Satire, Dummheit und Obszönität in den komponierten Werken bei Hofmusikern und Aristokraten unangebracht.<sup>27</sup> Dieses Genre behandelte vielmehr lyrische Themen. Musikalisch ist der lyrische *Tasnif* dem Repertoire der klassischen iranischen Musik, *Radif*, sehr treu geblieben.

«Each *Tasnif* is written in one of the twelve *Dastgah* of Persian music. Aside from using the scale of the *Dastgah*, the *Tasnif* may also use melodic motives particular to that *Dastgah* and may contain a modulation to the major *Gusheh* of the *Dastgah*.»<sup>28</sup>

Am Ende des Auftritts begegnet man der Gattung *Reng*.

«Als orchestrales metrisches Stück tritt der *Reng* unmittelbar nach dem *Tasnif* als Abschluss des *Dastgah* in Erscheinung.»<sup>29</sup>

*Reng* ist eigentlich ein Tanzstück.<sup>30</sup> Dies bedeutet jedoch nicht, dass jeder *Reng* mit Tanz begleitet wird. Es gibt einen Unterschied zwischen *Reng* und den vorher dargestellten Gattungen. Dieser Unterschied besteht darin, dass *Reng* als ein selbstständiger Teil am Ende jedes *Dastgah* im Repertoire der klassischen iranischen Musik, *Radif*, erscheint. Außerdem kann auch ein *Reng* komponiert werden, um am Ende des *Dastgah* im Sinne der Aufführungspraxis der klassischen iranischen Musik gespielt zu werden.

24 Die Gedichtsmetren werden als *Aruz* bezeichnet.

25 Fatemi, 2013, S. 29 (eigene Übersetzung).

26 Vgl. ebd., S. 32.

27 Vgl. ebd., S. 33.

28 Zonis, S. 140.

29 Khatschi Khatschi, S. 126.

30 Vgl. Farhat, S. 18.



«Like the Tasnif and unlike the Pish Daramad, the Reng appears to have been a well-established form early in the history of the present Radif, and unlike both other forms, some traditional Reng-ha are included in the Radif.»<sup>31</sup>

Die *Reng-ha* sind im *Radif* nach der Überlieferung von Mirza Abdollah so gefestigt.<sup>32</sup>

<b><i>Dastgah</i></b>	<b><i>Reng</i></b>
<i>Shur</i>	<i>Hashtari, Zarbe osul, shahrashob</i>
<i>Nawa</i>	<i>Nastari, Nawa</i>
<i>Segah</i>	<i>Delgosha</i>
<i>Homayun</i>	<i>Farah</i>
<i>Chahargah</i>	<i>Lezgi, Matn&amp;Hashiye, shahrashob</i>
<i>Mahur</i>	<i>Renge Harbi, Renge Shalakhu, Renge yek chube</i>

Was in diesem Teil untersucht wurde, beinhaltet sowohl den theoretischen Aspekt der klassischen iranischen Musik als auch deren Aufführungspraxis zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Im nächsten Teil werden die Begegnung dieser Musiktradition mit der ausländischen Musik und die Rolle von Schallplatten in dieser Begegnung dargestellt.

## 5.2 Die Rolle der Schallplatte in der Globalisierung der iranischen Musik

Globalisierung gilt als ein kontrovers diskutiertes Thema. Zunächst wird der Begriff Globalisierung aus unterschiedlichen Perspektiven dargestellt, um anschließend verschiedene Aspekte der Globalisierung, hinsichtlich des Einflusses internationaler Austauschprozesse durch die Aufnahmeindustrie auf das Musikleben des Iran zu analysieren.

Sie kann in unterschiedlichen Wissenschaftsdisziplinen hinsichtlich folgender Kategorien untersucht werden:<sup>33</sup>

1. Ökologische Globalisierung
2. Ökonomische Globalisierung
3. Globalisierung von Arbeitskooperation bzw. Produktion
4. Kulturelle Globalisierung

31 Zonis, S. 146.

32 Siehe Pashang Kamkar.

33 Vgl. Beck, S. 40–42.

Globalisierung bezüglich der Musikkulturen kann entweder als produktiv oder als kontraproduktiv angesehen werden.

«Globalization is both good and bad. It could be said that globalization has two meanings: For many, world music represents much that is right in the world, indeed, the very possibility that music and music-making bring people together. There is also the darker side to world music. World music can raise fears that we are losing much that is close to home. Its Dissemination across the globe depends on the appropriation of transnational recording companies, whose primary interests are to exploit cultural resources. Fusion and border-crossing may enrich some world-music Styles, but they impoverish others.»<sup>34</sup>

Andere Wissenschaftler sehen die Globalisierung sowohl als eine Möglichkeit zur Demokratisierung des Musiklebens als auch als eine Existenzgefahr für die Musikkulturen.

«On the one hand, there is a tendency towards greater concentration and closer control of music creation and dissemination that intensifies the established asymmetries and contradictions. On the other hand, possibilities for the democratization of musical life have been created that favor new forms of musical communication. b) As cultural hegemony is expanded all over the world, at the same time there are new possibilities for local cultures to become known worldwide, thus encouraging the dialogue between different cultures. c) Local musical cultures disintegrate, while new possibilities have been created for the enrichment and development of local cultures and for new types of musical culture to emerge.»<sup>35</sup>

Es ist zu berücksichtigen, dass Globalisierung im Sinne der Akkulturation nicht erst im 20. Jahrhundert entstanden ist, sondern die Austauschprozesse zu jeder Zeit in der Geschichte stattfanden.

«Historians and sociologists have long been aware that the world has been a congeries of large-scale interactions for many centuries. Yet today's world involves interactions of a new order and intensity [...]. The two main forces for sustained cultural interaction before this century have been warfare and religions of Conversion»<sup>36</sup>

Der Kolonialismus und die Sklaverei beschleunigten diesen Akkulturationsprozess.

«Sometime in the past few centuries, the nature of this gravitational field seems to have changed. Partly because of the Spirit of the expansion of Western

34 Bohlman, Preface.

35 Baltzis, S. 148.

36 Appadurai, S. 27.

maritime interests after 1500, and partly because of the relatively autonomous developments of large and aggressive social formations in the Americas, in Eurasia, in Island south East Asia.... An overlapping set of documents began to emerge, in which congeries of money, commerce, conquest, and migration began to crate durable cross-societal bonds.»<sup>37</sup>

Unter kolonialen Umständen, die mit bestimmten Machtstrukturen einhergingen, traf westliche Musik auf die Musikkulturen aus aller Welt. Eine der frühesten Begegnungen der Europäer mit der nicht-europäischen Musik hat ihren Ursprung im 16. Jahrhundert.

«Let's turn briefly to one of the earliest of these Stories. The first encounter between the musics of old and new worlds took place in 1557, during the sojourn of a Huguenot missionary, Jean de Lery, among the Tupinamba at what is today known as the Bay of Rio de Janeiro. In a 1578 account, Lery wrote extensively about the music of the Tupinamba, even including transcriptions of melodies and texts used in specific rituals and with descriptions fleshing out the contexts of those rituals.»<sup>38</sup>

Musikalische Globalisierung sollte man nicht auf Kolonialismus beschränken. Austauschprozesse und musikalische Einflussnahme fanden auch zwischen anderen Ländern statt.

«Intercultural influences were not invented by the Western missionaries or colonialists who first brought Western music to much of the world, and their hymns and military ensembles were not the first strange sounds that ever fell on unsuspecting ears. Some things are known, and much is suspected, about the confluence of indigenous, Indian, and Middle Eastern cultures in the development of Javanese music, the influences of Persians on the music of North India under the Mughals, the combination of older African and North African elements in the course of the Islamization of parts of West Africa, and on a smaller scale, the exchange of styles accompanying the prehistoric movements of North American Indian peoples.»<sup>39</sup>

Die Entdeckung der Aufnahmetechnik am Ende des 19. Jahrhunderts und die Verbreitung der Aufnahmeindustrie in der ganzen Welt in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts beschleunigten die Globalisierung der unterschiedlichen Musikkulturen.

Eine der wichtigsten Theorien über die Globalisierung geht auf den indischen Ethnologen Arjun Appadurai zurück. Seiner Meinung nach kann die Globalisierung in fünf Dimensionen stattfinden:

37 Ebd., S. 28.

38 Bohlman, S. 2.

39 Nettl, 1986, S. 361.

- Ethnoscapes: «the ever shifting landscape of Persons who constitute the shifting world in which we live: tourists, immigrants, refugees, exiles, guest workers and other moving groups and persons.»<sup>40</sup>
- Mediascapes: «refer both to the distribution of electronic capabilities to produce and disseminate information (newspaper, magazines, television stations and film production studios) which are now available to a growing number of private and public interests throughout the world, and to the images of the world created by these media.»<sup>41</sup>
- Technoscapes: «the global configuration, also ever fluid, of technology, and of the fact that technology, both high and low, both mechanical and informational, now moves at high speeds across various kinds of previously impervious boundaries.»<sup>42</sup>
- Finanscapes: «currency markets, national stock exchanges, and commodity speculations move megamonies through national turnstiles at blinding speed.»<sup>43</sup>
- Ideoscapes: «Also concatenations of images, but they are often directly political and frequently have to do with the ideologies of states and the counter-ideologies of movements explicitly oriented to capturing state power or a piece of it. These ideoscapes are composed of elements of the enlightenment, worldview, which consists of a chain of ideas, terms, and images, including freedom, welfare, rights, sovereignty, representation and the master term democracy.»<sup>44</sup>

Die Einführung des Grammophons in den Iran in der Qadscharenzeit kann der Kategorie Technoscapes zugeordnet werden. Die Einführung der neuen Technik gilt als einer der wichtigsten Aspekte innerhalb der musikalischen Globalisierung im Iran. Diese neue Technik verursachte eine neue Art der Musikproduktion und des Musikkonsums im Iran. Die anderen Prozesse der Globalisierung verwirklichten sich in Pahlavi I. Zunächst etablierte sich in dieser Zeit die Schallplatte als ein Medium in der iranischen Gesellschaft. Durch die Einführung der ausländischen Schallplatten wurden auch neue musikalische Ideen eingeführt. Während der Herrschaftszeit von Pahlavi I wurde die Globalisierung der iranischen Musik durch Mediascapes realisiert. Zunächst aber, in den 40er Jahren während der Herrschaftszeit von Pahlavi II, begegnete man einem kulturellen Wandel in der Musikszene des

---

40 Appadurai, S. 33.

41 Ebd., S. 35.

42 Ebd., S. 34.

43 Ebd.

44 Ebd., S. 36.

Iran.<sup>45</sup> Dabei ist der kulturelle Wandel immer eine Folge von globalen Austauschprozessen.<sup>46</sup>

Die Hauptfrage dieses Teils lautet: Welche neuen musikalischen Ideen wurden durch die Schallplatte in den Iran eingeführt und wie wurden diese Ideen musikalisch umgesetzt?

Einige der wichtigsten Fragen in Bezug auf die Aufnahmeindustrie und die Globalisierung sind folgende:

«Wie werden lokale Musikpraktiken Teil globalisierter Kulturprozesse? Wie werden global produzierte Musikformen lokal angeeignet?»<sup>47</sup>

Die Tatsache, dass die iranische Musik durch die Aufnahmeindustrie Teil dieses globalisierten Kulturprozesses wurde, hat ihren Ursprung in der Wirtschaftspolitik der Aufnahmefirmen, da diese ihre Absatzmärkte erweitern wollten. Um dieses Ziel zu erreichen, wählten die Firmen zwei Maßnahmen:

1. Die Aufnahme der Musik aus einer Region,
2. Der Verkauf der Aufnahmen sowohl in der Region selbst als auch in anderen Regionen.

Am Anfang wurden die Aufnahmen einer Region nur in der Region selbst verkauft und beworben. Außerdem wollten die Aufnahmefirmen den Verkauf der Grammophone verbreiten.

«Man entsandte Anfang des 20. Jahrhunderts so genannte Recordingteams nach Singapur, nicht, weil man die Musik Singapurs anderswo auf der Welt anbieten wollte, sondern um letztendlich dort in Singapur Grammophone zu verkaufen.»<sup>48</sup>

Schritt für Schritt änderte sich diese Situation und es öffneten sich lokale Märkte für die Musikprodukte anderer Regionen. Wegen des wirtschaftlichen Interesses der Aufnahmefirmen kamen viele Musikkulturen mit der Aufnahmetechnik in Kontakt und infolgedessen wurden sie durch die Globalisierungsprozesse beeinflusst. Diese technologische Entwicklung hatte zur Folge, dass Musikformen, geographisch entfernter Regionen und Traditionen historisch sehr unterschiedlicher Epochen, einander näher gebracht und nebeneinander positioniert wurden.<sup>49</sup> So wurde die iranische Musik

45 Siehe Kapitel 3 & 4.

46 Vgl. Baltzis, S. 138.

47 Binas-Preissendörfer, S. 176.

48 Ebd., S 175 f.

49 Vgl. ebd.

durch die Aufnahmeindustrie in den Globalisierungsprozess integriert. Des Weiteren ist zu untersuchen, welche ausländische Musik mittels Schallplatten in den Iran eingeführt wurde und welcher musikalische Aspekt in die lokale Musik aufgenommen wurde. Hier beschäftigt man sich mit der Frage, wie «Glokalisierung» in der Musikszene des Iran erkennbar wurde. «Glokalisierung» bezieht sich auf die Lokalisierung des Globalen.<sup>50</sup> Der Begriff «Glokalisierung» wurde zum ersten Mal im Jahr 1992 durch den englischen Soziologen Roland Robertson in seinem Buch *Globalization: Social Theory and Global Culture* dargestellt. Roland Robertson schlägt den Begriff «Glokalisierung» vor, um den Begriff «kulturelle Globalisierung» zu kritisieren. «Globalisierung» führt finanziell zur Entstehung eines Weltmarktes, der die Kulturen beeinflussen kann.

«Die Globalisierung ökonomischen Handelns wird begleitet von Wellen kultureller Transformation, einem Prozess, den man «kulturelle Globalisierung» nennt.»<sup>51</sup>

Im Rahmen der «kulturellen Globalisierung» setzt sich mehr und mehr eine Universalisierung im Sinne einer Vereinheitlichung von Lebensstilen, kulturellen Symbolen und transnationalen Verhaltensweisen durch.<sup>52</sup> Infolge der «Kulturellen Globalisierung» stimmen die kulturellen Symbole der ganzen Welt überein.

«In dieser werden lokale Kulturen und Identitäten entwurzelt und ersetzt durch Waren- Welt- Symbole, die dem Werbe- und Image- Design multinationaler Konzerne entstammen.»<sup>53</sup>

Roland Robertson sieht dagegen «Kulturelle Globalisierung» nicht als ein Entwurzeln sondern als eine Re-Lokalisierung.

«Dass Globalisierung nicht nur De-Lokalisierung meint, sondern Re-Lokalisierung voraussetzt, entspringt schon dem ökonomischen Kalkül.»<sup>54</sup>

Nach der Ansicht von Roland Robertson stehen das Lokale und Globale nicht gegeneinander.

«Das Lokale muss als Aspekt des Globalen verstanden werden. Globalisierung heißt auch: das Zusammenziehen, Aufeinandertreffen lokaler Kulturen, die in diesem «clash of localities» inhaltlich neu bestimmt werden müssen.»<sup>55</sup>

50 Vgl. Spittler, S. 15.

51 Beck, S. 80.

52 Vgl. ebd., S. 81.

53 Ebd.

54 Ebd., S. 86.

55 Ebd., S. 90.

Deswegen sollte man die Globalisierung der iranischen Musik anhand der Schallplattenindustrie als einen Prozess definieren, in dem die globalen und lokalen Elemente aufeinander trafen und das Ergebnis dieses Prozesses eine Re-Lokalisierung war. Als Re-Lokalisierung versteht man die Inklusion musikalischer Aspekte einer bestimmten Region in die Musikpraxis einer geographisch entfernten Region.

Auf diesen Hintergrund werden die Einführung der ausländischen Musik in den Iran und der eben beschriebene «Glokalisierungsprozess» untersucht.

Es gibt keine präzise Statistik über die in den Iran eingeführten ausländischen Schallplatten. Die in der damaligen Presse veröffentlichten Dokumente deuten auf die Zunahme der Einführung ausländischer Schallplatten im Iran nach 1933 hin. Hier sind zwei Hypothesen aufzustellen. Auf der einen Seite könnte diese Zunahme mit dem Ende der Aufnahmen im Iran im Jahr 1933 zu tun haben (siehe Kapitel 3). Auf der anderen Seite kann man davon ausgehen, dass diese Zunahme infolge der Kulturpolitik von Pahlavi I, welche sich nach 1933 mehr Richtung Westen orientierte, realisiert wurde (siehe Kapitel 4). Ausländische Schallplatten breiteten sich von 1933 bis 1941 immer mehr aus. An dieser Stelle wird die Zeitung *Ettelā'āt* als Untersuchungsbeispiel genommen. *Ettelā'āt* gilt als eine der ältesten Zeitungen des Iran, welche seit dem 15. Juli 1926 ständig publizierte.<sup>56</sup>

Während des ganzen Jahres 1936 wurde eine einzige Werbung bezüglich ausländischer Schallplatten veröffentlicht:

«Gute Nachricht für Musikliebhaber

Die neuesten und besten europäischen Schallplatten, bestehend aus Gesang und Tanz, sowie Tonfilmen wurden eingeführt. Die Firma Alborz»<sup>57</sup>

Die Anzahl der Werbungen stieg von einer Werbung im Jahr 1936 auf fünf in der ersten Hälfte des Jahres 1939 an. Auffällig ist, dass in den letzten Werbungen die Genres erwähnt werden. In der Werbung, veröffentlicht am 25. März 1939, werden folgende Genres aufgeführt:

«Die neusten europäischen Schallplatten

Tango Argentino, Slowfox, Rumba, Walztanz, Foxtrott, Steptanz  
wurden für das Geschäft Kelide Donya eingeführt.

Istanabol Str. gegenüber Kino Didehban»<sup>58</sup>

<sup>56</sup> <http://www.ettelaat.com>.

<sup>57</sup> *Ettelā'āt*, 22.11.1936 (01.09.1315).

<sup>58</sup> *Ettelā'āt*, 25. 03.1939 (04.01.1318).

Die Untersuchung der Werbungen und Anzeigen in der Zeitung *Ettelā'āt* ergab, dass die folgenden ausländischen Gattungen auf Schallplatten im Iran konsumiert wurden:<sup>59</sup>

- Tango Argentino
- Slowfox
- Foxtrott
- Rumba
- Englischer, deutscher, russischer, italienischer und spanischer Tanz
- Steptanz
- Arabische, kurdische und türkische Lieder

An dieser Stelle wird untersucht, welche der erwähnten ausländischen Gattungen lokal angeeignet wurden. Die Lokalisierung der ausländischen Musik im Iran geht auf die Qadscharenzeit zurück. In den Aufnahmen von 1906 begegnet man einer Schallplatte namens Petit Jolie mit der Katalognummer: G.C-4-12036. Auf der Schallplatte ist zu lesen: *Tasnife* Franse Peti Juli [Französische *Tasnif* Petit Jolie]. Qorban Khan (Gesang), Aqa Hossein Kahn Taziyeh Khan (Gesang), Baqer Khan (*Tar*) und Ali Akbar Shahi (*Santur*) waren an dieser Aufnahme beteiligt. Es gibt keinen Hinweis darauf, woher dieses Lied kommt. Man kann davon ausgehen, dass auf eine französische Melodie ein persischer Text gelegt wurde. Anlässlich der geringen Qualität der Schallplatte kann man den Text nicht deutlich verstehen. Die Melodie klingt in *Mahur-Dastgah*. Es ist auch interessant, dass man am Ende des Stücks ein *Charmezrab* im *Dastgah Mahur* hört. Dieser Teil wurde eventuell durch die iranischen Interpreten dem Lied hinzugefügt.

Der lokale Aneignungsprozess der ausländischen Gattungen bekam in der Zeit von Pahlavi I eine völlig neue Dimension. Folgende ausländischen Genres wurden nach den vorhandenen Aufnahmekatalogen lokal angeeignet:

- Oper und Operette
- Marschmusik
- Foxtrott
- Walzer

Die Komposition der Gattungen Oper und Operette durch iranische Musiker sollte nicht abhängig von der Aufnahmeindustrie gesehen werden. Diese Gattungen wurden nach der Konstitutionellen Revolution (1906) in der iranischen Gesellschaft verbreitet.

---

59 Vgl. *Ettelā'āt*, 06.12.1938, 24.08.1939, 25.03.1939.



«Das Musikdrama entstand im Iran nach der Konstitutionellen Revolution als die Theateraufführungen in der Gesellschaft verbreitet wurden.»<sup>60</sup>

Die Einführung von Oper und Operette soll nach Appadurais Ansicht im Hinblick von «Ethnoscapes» untersucht werden. Viele Forscher gehen davon aus, dass diese Gattungen zu Beginn des 20. Jahrhunderts über den Kaukasus in den Iran eingeführt worden sind.

«Die Idee der Komposition und Aufführung der Opern und Operetten entstand im Iran unter dem Einfluss der Musiker aus dem Kaukasus. Damals [Anfang des 20. Jahrhunderts] wurden einige Opern, wie zum Beispiel Arsh-in Malalan, Mashdi Ebad, Asli wa Karam in Baku komponiert und aufgeführt. Einige Instrumentalisten und Sänger aus Baku führten einige dieser Opern später in Tabriz, Teheran und Rasht auf.»<sup>61</sup>

Die Bedeutung des kulturellen Austauschs zwischen dem Iran und dem Kaukasus nahm zu Beginn des 20. Jahrhunderts aufgrund der politischen Lage im Iran und Russland zu.

Der Kaukasus und der Iran waren kulturell sehr eng miteinander verbunden. Die Region gehörte bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts zum Territorium des Iran. Infolge des Krieges zwischen dem Iran und Russland wurde die Region Kaukasus vom Iran getrennt. Die Verbindung zwischen dem Iran und der Region Kaukasus wuchs zu Beginn des 20. Jahrhunderts auf eine neue politische und wirtschaftliche Ebene an. Am Ende des 19. Jahrhunderts waren viele iranische Arbeitskräfte im Kaukasus und besonders in der Stadt Baku beschäftigt.

«Jedes Jahr wanderten viele Iraner in den Kaukasus aus und wurden in der Ölindustrie von Baku und den Bergwerken im Kaukasus eingestellt. Anhand der ausgestellten Reisepässe an der Nordwestgrenze des Iran kann festgestellt werden, dass im Jahre 1904 insgesamt 54.846 Iraner in den Kaukasus ausreisten.»<sup>62</sup>

Aus dieser wirtschaftlichen Verbindung heraus wuchs auch am Anfang des 20. Jahrhunderts eine politische Verbindung. Damals war die Partei der Sozialdemokraten von Aserbaidshan namens Hemat im Kaukasus und besonders in Baku aktiv. Sie wurde von den russischen Sozialdemokraten unterstützt und sie kämpften zusammen gegen die zaristische Regierung. Das Interesse der Sozialdemokraten an den Rechten von Arbeitern begründete das Sympathisieren der iranischen Arbeitskräfte mit dieser Partei. Die za-

60 Darvishi, S. 156 (eigene Übersetzung).

61 Ebd., S. 157 (eigene Übersetzung).

62 Raïess Nia, S. 55 f. (eigene Übersetzung).

ristische Polizei bestätigte damals in einem Bericht das Sympathisieren der iranischen Arbeitskräfte mit den Sozialdemokraten von Aserbaidshan.<sup>63</sup> Das Sympathisieren der Iraner mit den Sozialdemokraten basierte auf der in der iranischen Gesellschaft erlebten Ungerechtigkeit. So übernahmen iranische Arbeitskräfte eine große Bedeutung im Zuge der Verbreitung sozialdemokratischer Ideen in der iranischen Gesellschaft, welche zu Beginn des 20. Jahrhunderts großen Zuspruch erfuhren. Die Partei «Sozialdemokraten des Iran» gab ihre Gründung im Jahre 1905 bekannt. Dabei war die Rolle des Mitglieds der Sozialdemokraten von Aserbeidschan, Heydar Amuglu von besonderer Relevanz. Er war iranischer Abstammung. Darüber hinaus war eine kulturelle Einflussnahme durch die Region Kaukasus auf den Iran zu beobachten. Die Oper und Operette gehörten auch zu dieser Einflussnahme. Die erste aserbaidshanische Oper Leyli va Madschnun wurde 1908 in Baku von Üzeyir Hacıbeyov komponiert und aufgeführt. Der Leitgedanke der Komposition von Opern übertrug sich auch auf iranische Musiker und Komponisten. Aref Qazvini, einer der wichtigsten iranischen Musiker zu Beginn des 20. Jahrhunderts, schrieb über die Oper:

«Nach der Reise nach Istanbul, wo ich eine Musikschule besichtigte und türkische Musik, die der iranischen und arabischen Musik sehr ähnlich ist, kennenlernte, bin ich zu der Idee gekommen, im Iran eine Musikschule zu gründen, die bedauerlicherweise nicht realisiert wurde. Auch kam mir die Idee, eine Oper und Operette zu komponieren und diese mit Schülern der Musikschule aufzuführen [...].»<sup>64</sup>

Allmählich etablierte sich die Komposition der Opern und Operetten am Ende der Qadscharen Dynastie und am Anfang von Pahlavi I in der iranischen Musikszene. Folgende Interpreten waren in Bezug auf Opern und Operetten in den 1920er und 1930er Jahren von Bedeutung: Mirzadeh Eshqi (Librettist), Reza Kamal (Librettist), Hossein Golegolab (Librettist), Moshir Hodayun Shahrđar (Komponist), Alinaqi Waziri (Komponist) Ismail Mehrtash (Komponist), Pari Aghababof (Sängerin), Moluk Zarrabi (Sängerin), Ruhangiz (Sängerin), Ezzat Ruhbakhsh (Sängerin), Iran kha-nom Matbuie (Sängerin), Madam Siranush (Sängerin) und Rezaqoli Mirza Zelli (Sänger).<sup>65</sup>

Die Aufnahmeindustrie war zwar nicht die Ursache für die Einführung der Opern und Operetten im Iran, trug aber zu ihrer Verbreitung bei. Man sollte darauf hinweisen, dass das, was an Aufnahmen von diesen Opern

63 Vgl. Sevitokhuski, S. 65.

64 Seyf Azad, S. 334 (eigene Übersetzung).

65 Vgl. Darvishi, S. 156 f.; Vgl. Amir Mansour, Juni 2008, S. 28.

und Operetten vorhanden ist, lediglich ein kleiner Teil dieser Werke ist, da es aus technischer Sicht unmöglich war, ein ganzes Werk auf die Schellackplatten aufzunehmen. Eine der ersten iranischen Operetten Prichehr & Parizad wurde im Jahr 1921 in Teheran aufgeführt. Reza Kamal Shahrzad verfasste das Libretto dieser Operette.<sup>66</sup> Fekri, Moqaddam und Hossein Latifi komponierten die Musik des Werkes.<sup>67</sup> Einige Musikstücke dieser Operette wurde im Jahr 1927 durch die Firma Odeon aufgenommen. Hier folgen die diskographischen Informationen dieser Aufnahmen:

Titel	Interpreter	Matrix-nummer	Katalog-nummer	Aufnahme-Jahr	Label
Ghat'a Mireta	Pari Agha Babof (Gesang), Min Bashian Orchester	xPe 11	X 130012	1927	Odeon
Ghat'a Do Asheq	Pari Agha Babof (Gesang), Min Bashian Orchester	xPe 12	X 130013	1927	Odeon

Tabelle 28: Die diskographischen Angaben der Operette Prichehr & Parizad

Musikalisch betrachtet, begegnet man dem Einfluss der europäischen klassischen Musik, da die A-Seite in G Dur und die B-Seite in B Moll komponiert wurden.

Marschmusik wurde nicht durch die Aufnahmeindustrie, sondern durch die Gründung der Militärmusikabteilung der Hochschule *Darolfonun* in den 70er Jahren des 19. Jahrhunderts im Iran etabliert. Die erste, nach europäischem Vorbild strukturierte Hochschule, wurde 1851 von dem damaligen Ministerpräsidenten Amir Kabir gegründet. An dieser Hochschule gab es die Fakultäten der Medizin, der Ingenieurwissenschaften, Militärwissenschaften und Geisteswissenschaften. Im Bereich Militärwissenschaften wurde auch Militärmusik unterrichtet. *Darolfonun* war die erste Hochschule im Iran, in der europäische klassische Musiktheorie durch die Errichtung einer Militärmusik-Fakultät gelehrt wurde.

Im Gegensatz zu Oper/Operette und Marschmusik spielte die Aufnahmeindustrie eine große Rolle in der Einführung und Verbreitung der

66 Vgl. Shahrzad, S. 8.

67 Vgl. ebd.

Tanzmusik-Gattungen wie Walzer und besonders Foxtrott. Nach den Aufnahmekatalogen der Firmen Grammophon und Columbia, welche noch vollständig existent sind, findet man folgende Stücke dem Genre Foxtrott und Walzer zugehörig, die durch iranische Musiker komponiert und aufgenommen wurden:

	Titel	Interpreter	Matrix-nummer	Katalog-nummer	Aufnahme-jahr	Label
1	Walse Isfahan: Hediyeh Chak 1	Badie Zadeh (Gesang)	0Z105	30-113000	1933	His Masters Voice
2	Walse Isfahan: Hediyeh Chak 2	Badie Zadeh (Gesang)	0Z106	30-11301	1933	His Masters Voice
3	Foxtrotte Farsi: naye b mahmud Khan	Goruhe Vilone Dolati: Gholam Ali Kahn (Dirigent)	W21104	M-40253	1928	Columbia
4	Foxtrotte Farsi: Sheytan	Goruhe Vilone Dolati: Gholam Ali Kahn (Dirigent)	W21106	M-40251	1928	Columbia
5	Foxtrott: Ashe Reshteh	Abolhasan Saba ba Awaze Jamie	Wo-71-1	Gp-33	1933	Columbia
6	Foxtrott: Salek dare	Abolhasan Saba ba Awaze Jamie	Wo-72-2	Gp-33	1933	Columbia

Tabelle 29: Die Liste der Aufnahmen in Foxtrott und Walzer

An dieser Stelle wird das Musikstück Foxtrott: Ashe Reshteh analysiert. Der Text beschreibt auf satirische Art den Heiratsprozess eines Jungen.

*Nemidooni chi keshidam shabe aroosi*  
*Vaghti madar goft Aroos ra bayad bebusi*

Du weißt nicht, was ich in der Hochzeitsnacht durchgemacht habe, als meine Mutter mir sagte, dass ich die Braut küssen muss!

Musikalisch klingt in Modus Isfahan, der G-Moll ähnlich ist. Die Vorzeichen des Modus Isfahan bestehen traditionellerweise aus folgenden:



Dieses Musikstück ist eigentlich ein temperierter Isfahan-Modus, da Es E (Viertelton niedriger als E) ersetzt. Aus der metrischen Sicht wurde das Stück im 2/4-Takt komponiert. Im Folgenden die Transkription des Liedes:<sup>68</sup>



Das Lied klingt mehr wie eine Polka. Die Tatsache, dass das Stück im 2/4-Takt komponiert wurde, unterstreicht diese Einschätzung. Man kann es jedoch nicht schlussendlich als Foxtrott oder als Polka klassifizieren. Die Tatsache, dass der iranische Musiker Abolhasan Saba sein komponiertes Musikstück als Foxtrott bezeichnet, kann jedoch als ein Anzeichen für die Globalisierung der iranischen Musik in 30ern Jahren gesehen werden.

In den 1940er Jahren sind zahlreiche Musikstücke beispielsweise in Tango und Rumba zu beobachten, die für lokale Aneignung globaler Gattungen im Iran sprechen. So wurden zum ersten Mal bei den Aufnahmen von Delbar 10 Tracks mit folgenden Titeln gepresst:<sup>69</sup>

1. Tango: Delbare Tannaz
2. Tango: Kuye Delbar
3. Tango: Mehre to
4. Foxtrott: Arezuye Del
5. Rumba: az Faraghash

<sup>68</sup> Vgl. Khaleqi, 1997, S. 11.

<sup>69</sup> Vgl. Mansour, Dezember 2007, S. 30.

6. Tango: Didiye Geryan
7. Walzer: kenare Juybar
8. Walzer: Bar sare Kuyat
9. Tango: Tireh Shab
10. Tango: Bar Hale Zaram

Die diskographischen Informationen dieser Aufnahmen wurden bereits im dritten Kapitel dargestellt. Die oben erwähnten Musikstücke sind die ersten aufgenommenen iranischen Lieder in den Gattungen Tango und Rumba. Als Beispiel wird das Stück Tango: Delbare Tannaz an dieser Stelle analysiert. Das Lied wurde im Jahr 1946 in Mumbai von dem Label Delbar aufgenommen. Komponisten und Texter sind die Brüder Nematollah und Fattollah Minbashiyan.<sup>70</sup> Das Lied wurde mit Unterstützung des ausländische Ensemble Ken Mac Orchester aufgenommen. Man kann dieses Musikstück als ein Tango-Romanza kategorisieren, da es lyrischer und melodischer als die anderen Gattungen des Tangos ist.

«Der Tango Romanza ist allgemein lyrischer und melodischer als der Tango milonga; die Bezeichnung Romanza weist auf seine sehr gefühlsbetonten Texte hin.»<sup>71</sup>

Die Analyse des Textes bestätigt diese Kategorisierung:

<i>Ey Delbare Tannaz,</i>	Oh! Verführerische Geliebte! Mit so einem
<i>Ba chenan ruye Nekuo tare Muie!</i>	schönen Gesicht und schönem Haare!
<i>An hame Eshveho an Naz,</i>	Warum bist du so kalt und gleichgültig trotz
<i>sardo bi mehr az che ruie?</i>	des koketten Blicks?

Musikalisch ist das Stück im temperierten Isfahan-Modus. Es fängt mit einer Ouvertüre an, in der Klarinette und Geige hintereinander spielen. Beim Auftakt hört man Handzimbeln.

Nach dieser Ouvertüre erscheinen neue Phrasen, in denen Eigenschaften von Tango vorkommen. Man hört eine «gehende Basslinie», welche von einem Bandoneon gespielt wird und als eine rhythmische Begleitung fungiert, welche deutlich auf Synkopenmuster verweist.<sup>72</sup> Die Besetzung ist ein Sextett mit zwei Violinen, zwei Bandoneons, Klavier und Kontrabass. Dazu kommt eine Klarinette. Die Besetzung und den synkopierten Rhythmus geben dem Musikstück Delbare Tannaz deutlich den Charakter eines Tangos.

70 Beide waren Brüder von Gholamhossein Minbashiyan (siehe Kapitel 4).

71 Béhague, S. 225.

72 Vgl. ebd., S. 224.

Die Prozesse von «Glokalisierung» sind auch in den nächsten Aufnahmen erkennbar. Man stößt bei den Aufnahmen der Firma Columbia von 1947 auf ein Orchester namens «Jolly Boys Orchestra». Hier sind einige Musikstücke zu finden, die auf die musikalischen Begegnungen in der iranischen Musik hinweisen. Eines dieser Musikstücke heißt *Khaterate Shirin*, welches melodisch wie ein Tango klingt. Bei *Tango Delbare Tannaz* wurde mit dem persischen Text und einigen musikalischen Eigenschaften, wie zum Beispiel temperierter Isfahan-Modus der Bezug zur Lokalität deutlich. Aber bei dem Stück *Khaterate Shirin* wird nur mit dem persischen Text auf den Iran verwiesen. In dem Orchester musizierten sowohl iranische Künstler, wie zum Beispiel Karim Fakur (Textverfasser), Parviz Khatibi (Textverfasser), Hamid Qanbari (Sänger), Mina Malakuti (Sängerin) und Sonya Wartaniyan (Sängerin), als auch ausländische Künstler, wie zum Beispiel Stan Sperber (Sänger) und F. Sokolof (Sängerin). Die Besetzung besteht aus Trompete, Klavier, Kontrabass, Bandoneon und Geige.

In den Aufnahmen von Odeon im Jahr 1947 zeigte das Ensemble Trio Selfurandi wieder einige Anzeichen für einen «Glokalisierungsprozess» in der iranischen Musik. Die Besetzung des Ensembles bestand laut den vorhandenen Aufnahmen aus: Geige, Klarinette und *Tombak* (iranische Trommel). Inhaltlich beschäftigt sich das Ensemble nicht mit den ausländischen Gattungen, sondern das Repertoire besteht zu meist aus populären Liedern der verschiedenen Ethnien des Iran. Hier zeichnet sich die «Glokalisierung» also dadurch aus, dass einige global verbreitete Instrumente wie Geige und Klarinette zum musikalischen Ausdruck iranischer Ethnien eingesetzt wurden.

Die Aufnahmen von Jamshid im Jahr 1948 gehören zu den bedeutendsten Aufnahmen, in denen die Elemente von «Glokalisierung» der iranischen Musik deutlich werden. Die Kooperation von Djamshid Sheibani mit dem amerikanischen Ensemble «Allan small» in New York im Jahr 1948 führte zur Komposition und Aufnahme einiger Werke, wie zum Beispiel: *Tango Nazanin*, *Slowrumba Karewan* und *Walzer Nasim Bahari*.

Am Ende der 1940er und Anfang der 1950er Jahren waren die Gattungen Tango, Rumba, Walzer und Foxtrott sehr stark in der Musikszene Iran etabliert. Sie wurden durch die iranischen Künstler produziert und in der Gesellschaft konsumiert. Bei der Einführung und Etablierung dieser Gattungen spielte die Aufnahmeindustrie eine dominante Rolle. Mit anderen Worten führte die Aufnahmeindustrie zur Entstehung eines Phänomens in der Musikszene des Iran, das nach der heutigen Terminologie eine *World Music* genannt werden kann.

Die Erscheinung des Phänomens World Music war eine der Folgen der Globalisierung:

«World Music is inseparable from another equally difficult to define phenomenon of our age, globalization.»<sup>73</sup>

World Music wird ab den 80er Jahren ein Forschungsgegenstand im Rahmen der Musikethnologischen Forschung. Bruno Nettl schrieb in den 1980er Jahren darüber Folgendes:

«I should like to use, as the basic definition [...] the two pronged approach: ethnomusicology as the comparative study of the world's musics, and as the study of music in culture.»<sup>74</sup>

Er definiert im Weiteren World Music wie folgt:

«World's music, that is, music that resulted from the combination of styles and style elements, concepts and ideas, and forms of musical behavior from several cultures.»<sup>75</sup>

World Music wird als die Hybridisierung der verschiedenen Musiktraditionen verstanden. Eine ausländische Gattung wie Tango wurde in der Musikszene des Iran eingeführt und durch die Einsetzung des persischen Textes und einiger Modi der klassischen iranischen Musik lokal angeeignet. Das Repertoire der klassischen iranischen Musik, das am Anfang des Kapitels dargestellt wurde, verlor ab 1946 Schritt für Schritt für die Aufnahmeindustrie an Bedeutung. Denn die Aufnahmen dieser Musik wurden von Aufnahmen der Musikstücke ersetzt, die infolge der internationalen Austauschprozesse komponiert wurden. Klassische iranische Musik wird nach der Gründung des Nationalen Radiosenders im Jahr 1941 eher im Radio gespielt. Zusammenfassend kann die beschriebene Globalisierung der iranischen Musikszene als eine Folge der eingesetzten Kulturpolitik der Pahlavi-Dynastie betrachtet werden, die von der Modernisierung sehr geprägt war (siehe Kapitel 4).

Der Einfluss der Aufnahmeindustrie wird nicht nur auf die Musik reduziert betrachtet. Im nächsten Kapitel wird untersucht, welche Auswirkungen die Aufnahmeindustrie auf verschiedene gesellschaftliche Gruppen, wie beispielsweise Frauen, ethnische und religiöse Minderheiten hatte. Dabei werden neue Möglichkeiten der Partizipation iranischer Frauen in der musikalischen Handlung analysiert.

73 Bohlman, Preface.

74 Nettl, 1986, S. 360.

75 Ebd., S. 361.





## 6. Neue Partizipationsmöglichkeiten für Frauen am iranischen Musikleben durch die Produktion und Rezeption von Schallplatten

Die Auswirkung der Schallplattenproduktion auf das Musikleben der Frauen in der iranischen Gesellschaft ist aus unterschiedlicher Sicht beachtenswert. Die Technik wurde kurz vor der konstitutionellen Revolution, welche das Leben der Frauen im Iran stark beeinflusste, eingeführt. Vor dieser Revolution waren die Frauen gesellschaftlich nicht sehr aktiv. Sie sahen sich vielen Beschränkungen ausgesetzt. Es war auch keine öffentliche Bildung für sie möglich.

Die Mädchen hatten entsprechend ihrer sozialen Schicht verschiedene Bildungschancen. Die der Oberschicht wurden von Privatlehrern unterrichtet. Die der Unter- und Mittelschicht konnten eine traditionelle Schule, Maktab Khane, besuchen, deren Unterricht meistens auf religiöse Inhalte beschränkt war.

Zunächst wird in diesem Kapitel das Musikleben der Frauen unter den gesellschaftlichen Umständen vor der konstitutionellen Revolution untersucht, anschließend wird der gesellschaftliche Wandel bezüglich der Frauen nach der konstitutionellen Revolution dargestellt, welcher zur ersten Schallplattenaufnahme iranischer Frauen im Jahr 1912 führte.

In der vorliegenden Arbeit werden zum ersten Mal diese Aufnahmen vollständig dargestellt und in ihrem gesellschaftlichen Kontext analysiert. Die erste Musikaufzeichnung iranischer Frauen wurde in der früheren Literatur über iranische Musikgeschichte nicht erwähnt. In dem Buch *Sar-gozashte Musiqiye Iran*, welches durch Ruhollah Khaleqi im Jahr 1956 verfasst wurde, findet man keine Information bezüglich dieser Aufnahmen. Hasan Mashhun veröffentlichte im Jahr 1975 *tarikhe Musiqiye Iran*, indem diese Aufnahmen ebenfalls nicht erwähnt wurden. Zum ersten Mal erwähnte Sasan Sepanta diese Aufnahmen im Buch *Cheshm Andaze Musiqiye Iran* im Jahr 1990. Tooka Maleki zitierte Sasan Sepanta im Jahr 2001 in ihrem Buch *Zanane Musiqiye Iran: Az Ostureh ta Emrooz*.

Die Aufnahmen der iranischen Sängerinnen im Jahr 1912 signalisierten einen Umbruch in der musikalischen Aktivität der iranischen Frauen. Dieser Umbruch wurde jedoch wirkungsvoller und verbreiteter nach der Gründung der Dynastie Pahlavi und bestand in der verstärkten medialen Präsenz iranischer Musikerinnen in unterschiedlicher Art und Weise. Dieser Aspekt wird im letzten Abschnitt dieses Kapitels näher erläutert.

## 6.1 Das Musikleben der iranischen Musikerinnen an der Jahrhundertwende 1900

Die Künstlerinnen hatten am Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts keinerlei Aussichten, vor öffentlichem Publikum zu musizieren. Es gab zwei Bereiche, in denen die Musikerinnen arbeiteten:

1. Musikerinnen der *Motrebi*-Musik
2. Sängern im religiösen Gesang

### 6.1.1 Musikerinnen der *Motrebi*-Musik

*Motrebi*-Musik gehörte im 19. Jahrhundert zu Feierlichkeiten und Zereemonien wie Hochzeiten bzw. Beschneidungsfest und wurde von einem Ensemble gespielt. Solomusizieren war hier nicht von Bedeutung. Die Musik wurde stets von Tanz begleitet und nach Geschlechtern getrennt aufgeführt.<sup>1</sup> In dieser Zeit war es üblich, dass bei Festen jeweils nur ein Geschlecht zugegen war. Musikerinnen durften nur bei privaten Festen musizieren, bei denen nur Frauen anwesend waren. Untersucht man die Stellung der *Motrebi*-Musik im Laufe des 19. Jahrhunderts, sieht man, dass bedeutende Ensembles in dieser Gattung weiblich waren.<sup>2</sup> Ein wichtiger Ort für Aufführungen dieser Ensembles war das *Haramsara* (das Frauenhaus des Königs). Der König war der einzige Mann, der an den Festen im *Haramsara* teilnehmen durfte. Außer im *Haramsara* musizierten die Frauen-Ensembles auch bei verschiedenen Festen der Aristokraten. Während der Herrschaft der Qadscharen war das Ausrichten von Festen mit Musik und Tanz üblich. Im Laufe der Herrschaftszeit des zweiten Königs der Qadscharen-Dynastie, Fath Ali Schah, gab es zwischen 1797 und 1834 zwei renommierte Frauen-Ensembles. Die Leiterinnen, nach welchen das Ensemble benannt wurde, waren die Musikerinnen Sohre und Mina.

«Sohre und Mina waren zwei der berühmtesten Musikerinnen am Hofe von Fath Ali Schah, die zwei Ensembles, bestehend aus je fünfzig Sängern, Spielerinnen und Tänzerinnen, leiteten.»<sup>3</sup>

Die meisten Mitglieder dieser Ensembles gehörten zur Königsfamilie. Sohre und Mina waren die Frauen des Onkels des Königs. Während der Herr-

1 Vgl. Fatemi, 2005, S. 400–402.

2 Vgl. ebd., S. 400.

3 Mashhun, S. 374 (eigene Übersetzung).

schaft von Nasereddin Schah zwischen 1849 und 1895 gehörten zu den wichtigsten Musikensembles der *Motrebi*-Musik auch Frauen-Ensembles, die jedoch ein niedrigeres Sozialprestige besaßen. Die Leiter der beiden renommierten Frauen-Ensembles Momen Kur und Karim Kur waren blinde Männer. Aufgrund ihrer Erblindung durften sie bei Frauenfesten musizieren. Die Frauen-Ensembles zurzeit von Nasereddin Schah gehörten nicht zur Königsfamilie, weswegen sie auch nicht am Hof untergebracht waren. Sie wurden zum Musizieren bei Festen engagiert, wobei Nasereddin Schah versuchte, einige Musikerinnen fest am Hof anzustellen. Der Enkel von Nasereddin Schah schrieb in seinem Tagebuch über die Musikausbildung der Mädchen am Hof:

«Eines Tages befahl der König meiner Mutter zwölf schöne Mädchen zu finden. Nasereddin Schah wollte, dass diese Mädchen Musik und Tanz erlernten, um sie im Haus seiner Frauen als Musikerinnen einstellen zu können. Meine Mutter organisierte den Musikunterricht der Mädchen. Nach zwei Jahren lud sie den König zu einem Fest ein, auf dem die auserwählten Mädchen musizierten. Das Fest und die Mädchen gefielen dem König. Er ehelichte einige Musikerinnen.»<sup>4</sup>

Insgesamt hatten die Musikerinnen der *Motrebi*-Musik keinen hohen gesellschaftlichen Stellenwert. Die Art und Weise der musikalischen Bildung in diesem Bereich wird im nächsten Abschnitt behandelt.

### 6.1.2 Sängerinnen im religiösen Gesang

In der islamischen Terminologie ist der Terminus «islamische Musik» problematisch, da Musik im islamischen Sinne eher als eine Unterhaltung und instrumental wahrgenommen wird<sup>5</sup>. Gesang und Rezitation, die in religiösen Zeremonien vorkommen, werden hingegen nicht als Musik betrachtet. Die verschiedenen Gattungen dieses Gesanges am Ende des 19. Jahrhunderts können in fünf Kategorien eingeordnet werden:

- Tasieh
- Nuhe
- Rose
- Azan
- Monadschat

4 Ebd., S. 387 (eigene Übersetzung).

5 Vgl. Shiloah, S. 143–145.

Das bedeutendste Thema in der religiösen iranischen Musik, welche in den ersten drei erwähnten Kategorien vorkam, war das Trauern um den Enkel des Propheten Mohammad, um Hussein Ibn Ali. *Tasieh* ist ein Theaterstück, in dem einige Ereignisse des Tages *Aschura* (der Tag des Todes von Hussein) dargestellt wurden. Dieses wird in den beiden Monaten des islamischen Kalenders *Muharram* und *Safar* aufgeführt, wobei religiöse Gedichte die Textgrundlage bildeten. Die Spieler waren allesamt Männer, welche metrisch freien Gesang vortrugen. Da *Tasieh* in der Öffentlichkeit aufgeführt wurde, durften Frauen dabei nicht mitsingen.

*Rose* und *Nuhe* haben ihren Ursprung in der Regierungszeit der Safawiden-Dynastie (1501–1722) und sind jedoch keine Theaterstücke. *Rose* ist wie *Tasieh* ein metrisch freier Gesang. *Nuhe* ist im Gegensatz zu *Tasieh* und *Rose* ein metrisches und komponiertes Vokalmusikstück. Die Zuschauer spielen während der Aufführung von *Nuhe* eine aktive Rolle. Sie unterstützen den Gesang durch metrische Schläge auf die Brust. Bei *Tasieh* und *Rose* hören die Zuschauer dem Gesang lediglich zu. Die Frauen konnten *Rose* und *Nuhe* nur für weibliche Zuhörer singen.

Der *Azan* wird dreimal täglich zum gemeinschaftlichen Gebet (*Salat*) durch den Muezzin ausgerufen. *Monadschat* stellt ein Zwiegespräch mit Gott dar. Ende des 19. Jahrhunderts war die Durchführung des *Monadschat* im islamischen Fastenmonat Ramadan im Iran üblich. *Azan* und *Monadschat* werden gemäß dem Repertoire der klassischen iranischen Musik (*Radif*) durchgeführt.

«Der Gebrauch der Modi *Shur* und *Bayate Tork* ist in der Aufführung des *Azan* üblich.»<sup>6</sup>

*Azan* und *Monadschat* sind wie *Tasieh* und *Rose* metrisch frei. Im islamischen Recht ist es einer Frau verboten, *Azan* aufzuführen. Frauen konnten aber *Monadschat* für weibliche Zuhörer singen.

Im vorangegangenen Abschnitt wurde ein Überblick über das Musikleben der Frauen am Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts dargestellt. Im nächsten Abschnitt wird die erste Aufnahme der iranischen Sängerinnen im Jahr 1912, das heißt nach der Konstitutionellen Revolution (1906–1911), in ihrem gesellschaftlichen Kontext vorgestellt.

---

6 Khaleqi, 2011, S. 237 (eigene Übersetzung).

## 6.2 Die erste Aufnahme von iranischen Sängerinnen

Die drei Sängerinnen Eftekhar, Amjad und Zari nahmen 77 Lieder aus der Gattung *Tasnif* im Jahr 1912 bei der Firma Grammophon in Teheran auf. Dies kann als ein Ausgangspunkt in der Geschichte der iranischen Musikerinnen betrachtet werden. Um den Kontext dieses Ereignisses besser darstellen zu können, wird die damalige gesellschaftliche Stellung der Frauen im Iran erläutert.

### 6.2.1 Der gesellschaftliche Kontext der Frauenaufnahmen

Die konstitutionelle Revolution (1906–1911) trug enorm zur Veränderung der gesellschaftlichen Rolle iranischer Frauen bei. Aktivistinnen forderten in der konstitutionellen Revolution Schritt für Schritt ihre Rechte ein. Damalige iranische Intellektuelle hielten diese Änderung für notwendig.

Drei Faktoren spielten in der Verbesserung der gesellschaftlichen Lage der iranischen Frauen eine große Rolle:

- Die Gründungen neuer Schulen für Mädchen
- Die Entstehung einiger Fachzeitschriften für Frauen
- Die Entstehung von Vereinen, die sich mit der Verbesserung der Stellung der Frauen beschäftigten

Die intellektuellen Frauen, die schon vor der konstitutionellen Revolution vergeblich versucht hatten eine Schule für Mädchen zu gründen, verwirklichten ihren Wunsch innerhalb der neuen politischen Stimmung während der Revolution. Im Jahr 1907 wurde die erste Schule für Mädchen namens *Dushizegan* unter der Leitung von Bibi Khanome Vazirof in Teheran gegründet.

«Mädchen zwischen sieben und neun Jahren konnten sich an dieser Schule anmelden. Die Schule hatte fünf Lehrerinnen. Das Bildungsprogramm bestand aus persischem Lesen und Schreiben, Mathematik, Geographie, islamische Religionslehre, theoretische Kochlehre, Nähen und auch die Lehre in einigen künstlerischen Handwerken.»<sup>7</sup>

Die Gründung dieser Schule, die keine finanzielle Hilfe von der Regierung bekam, entfachte die negative Reaktion der Konservativen. Sie waren der Meinung, dass die Schule für Mädchen sich nicht mit dem Islam vereinba-

---

7 Khosro Panah, S. 33 (eigene Übersetzung).

ren ließe. Wegen des Protests der Konservativen wurde *Dushizegan* nach einem Monat geschlossen. Trotz des Widerstandes der Konservativen gaben die iranischen Intellektuellen und Reformistinnen nicht auf. Im Oktober 1907 wurde ein Gesetz im Parlament des Iran beschlossen, welches die Gründung der Schule für Mädchen legalisierte.<sup>8</sup> Man kann den Beschluss dieses Gesetzes als einen der Höhepunkte in der Geschichte der Iranischen Frauenrechte bezeichnen.

Die Entstehung einiger Fachzeitschriften für Frauen spielte eine ebenso bedeutungsvolle Rolle zur Verbesserung der Stellung der iranischen Frauen innerhalb der iranischen Gesellschaft.

«Die erste Fachzeitschrift für Frauen wurde im Jahr 1910 veröffentlicht. Im Jahr 1913 wurde eine zweite Zeitschrift namens *Shokufe* veröffentlicht. 1923 erschien die Zeitschrift *Nameh-ye Banowan*. Weiterhin kam 1923 durch den Verein *iranische nationalistische Frauen* eine gleichnamige Zeitschrift heraus.»<sup>9</sup>

In der ersten Veröffentlichung der Zeitschrift *iranische nationalistische Frauen* wurde das Ziel der Zeitschrift – Unterricht für Frauen – mit nachstehenden Punkten dargestellt:

«Unsere Zeitschrift besteht aus folgenden Inhalten:

- Vorstellung berühmter Frauen der Welt
- Die Vorstellung der Werke europäischer Schriftstellerinnen
- Einführung in die Gesundheit und Hygiene der Frauen
- Die Erziehung der Kinder
- Nachrichten über den Fortschritt der Frauenrechte aus aller Welt.»<sup>10</sup>

Die Gründungen einiger Vereine trugen jedoch zum Wandel der gesellschaftlichen Lage iranischer Frauen bei.

«Im Jahr 1921 wurde ein Verein namens *Peyke Saadate Banovan* in Rasht gegründet. Dieser Verein versuchte den Frauen mehr politische und soziale Rechte in der Gesellschaft zu verschaffen. Der Verein gründete eine Schule und eine Bibliothek für Frauen. Es wurde auch einige Veranstaltungen durch diesen Verein organisiert, in denen die Probleme der iranischen Frauen analysiert wurden.»<sup>11</sup>

Auch in Teheran wurden einige Vereine, wie der oben genannte Verein *iranische nationalistische Frauen*, gegründet.

---

8 Vgl. ebd.

9 Delrish, S. 112 (eigene Übersetzung).

10 Ebd., S. 116 (eigene Übersetzung).

11 Nahid, S. 113 (eigene Übersetzung) zitiert nach Delrish, S. 116.

Die Schallplattenaufnahmen der Sängerinnen wurden erst dann realisiert, als die beschriebenen Aktivitäten zur Veränderung ihrer gesellschaftlichen Lage im westlichen Sinn zustande kamen. Im Vergleich zu der Zeit vor der Konstitutionellen Revolution erhielten iranische Musikerinnen einen größeren Freiraum für ihre Aktivitäten.

### 6.2.2 Die neue Rolle der Frauen anhand der Diskographie

Wie erwähnt, nahmen die Sängerinnen Eftekhar, Amjad und Zari insgesamt 77 *Tasnifs*<sup>12</sup> auf. An dieser Stelle wird den Aufnahmen jeder Sängerin einzeln nachgegangen. Von Eftekhar, die 29 *Tasnifs* aufnahm, ist keine Biografie vorhanden. Ihr Name wurde aber in den Musikgeschichtsbüchern, die sich mit der Qadscharenzeit beschäftigten, erwähnt.<sup>13</sup> Ihre Aufnahmen sind wie folgt:

Matrix-Nr.	Katalog-Nr.	Gattung	Titel
3821ae	5-13141	Awaz	Bayate Tork
3822ae	5-13142	Tasnif	Bayate Tork
3823ae	14-12557	Awaz	Shushtari
3824ae	5-13143	Awaz	Shushtari- Manssuri
3825ae	14-12558	Tasnif	Tasnife Khod Eftekhar
3826ae	5-13144	Tasnif	Tasnife Shushtari- Manssuri
3827ae	5-13145	Tasnif	Tasnife yek do: be do yek dane yaram
3828ae	5-13146	Awaz	Segah
3829ae	14-12559	Awaz	Segah- Mokhalef
3830ae	5-13147	Tasnif	Tasnife Segah
3831ae	5-13148	Awaz	Afshari
3832ae	5-13149	Tasnif	Afshari
3833ae	5-13150	Awaz	Hejaz
3834ae	14-13151	Tasnif	Del Havase
3835ae	14-12561	Awaz	Bidad
3836ae	14-12263	Tasnif	Daye Daye jan
3837ae	5-12563	Awaz	Dashti

12 Tasnifs ist Plural von Tasnif.

13 Siehe Khaleqi, 2011, S. 303; Mashhun, S. 395.



3838ae	5-12564	Tasnif	Shuster
3839ae	5-13152	Awaz	Gham Angiz
3840ae	5-13153	Tasnif	Gham Angiz
3841ae	5-13154	Tasnif	Dishab ke yaram Amad
3842ae	5-13155	Tasnif	Hame emshab man Akhatr
3843ae	14-12560	Tasnif	Eftekhar
3885ae	5-13156	Awaz	Manssuri
3886ae	5-13157	Tasnif	Manssuri- yek Do
3887ae	5-13158	Tasnif	Renge Makhsus
3888ae	5-13159	Tasnif	Abu Ata-Zarbi
3889ae	14-12565	Awaz	Mahur
3890ae	14-12566	Tasnif	Mahur

Tabelle 30: Die Liste der Aufnahmen von Eftekhar im Jahr 1912

Eftekhar nahm laut der Liste zwölf *Awaz* und 17 *Tasnifs* auf.

Die andere Sängerin hieß Amjad. Auch von ihr ist keine Biografie vorhanden. Nachfolgend sind die Aufnahmen von Amjad, die aus elf *Awaz* und elf *Tasnifs* bestehen, aufgelistet:

Matrix-Nr.	Katalog-Nr.	Gattung	Titel
3844ae	14-12567	Awaz	Bayate Tork
3845ae	14-12568	Tasnif	Badeh
3846ae	5-13160	Awaz	Dashti
3847ae	5-13161	Tasnif	Shuster
3848ae	14-12569	Awaz	Afshari
3849ae	14-12570	Tasnif	Na Qodrat
3850ae	5-13162	Awaz	Qatar
3851ae	5-13163	Tasnif	Renge Qatar
3852ae	5-13164	Awaz	Mahur
3853ae	5-13165	Tasnif	Mahur
3854ae	14-12571	Awaz	Shushtari
3855ae	14-12572	Tasnif	Sima Rashti
3874ae	5-13166	Awaz	Abu Ata
3875ae	5-13167	Tasnif	Del Havase
3876ae	5-13168	Awaz	Gilaki

3877ae	5-13169	Tasnif	Khub Ruyane Jahan
3878ae	5-13170	Awaz	Shur
3879ae	5-13171	Tasnif	Jahane khorram
3880ae	5-13172	Awaz	Gham Angiz
3881ae	5-13173	Awaz	Grayli
3882ae	14-12573	Awaz	Manssuri
3883ae	5-13174	Tasnif	Ey bolbole shirin sokhan
3884ae	14-12574	Tasnif	yek Do

Tabelle 31: Die Liste der Aufnahmen von Amjad im Jahr 1912

Die dritte Sängerin hieß Zari. Ihr Name wurde in den Musikgeschichtsbüchern über die Qadscharenzeit nicht erwähnt. Mit Hilfe von Tagebüchern der Personen, die damals lebten, konnte man Informationen über diese Sängerin gewinnen. In den Tagebüchern wird über eine Sängerin namens Zahra Siyah berichtet, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts lebte.<sup>14</sup> Da in der persischen Sprache Zari als Abkürzung von Zahara gilt, kann man davon ausgehen, dass Zari und Zahra Siyah identisch sind. Die Liste ihrer Aufnahmen besteht aus zwölf *Awaz* und vierzehn *Tasnifs*:

Matrix-Nr.	Katalog-Nr.	Gattung	Titel
3856ae	14-12575	Tasnif	yek Do
3857ae	14-12576	Tasnif	Eftekhar
3858ae	14-12577	Awaz	Abu Ata
3859ae	14-12598	Tasnif	Del Havase
3860ae	5-13175	Awaz	Bayate Tork
3861ae	5-13176	Tasnif	Badeh
3862ae	14-12578	Awaz	Afshari
3863ae	14-12579	Tasnif	Nakonam agar chareh
3864ae	5-13177	Awaz	Bayate Isfahan
3865ae	5-13178	Tasnif	Chine zolfe meshkinat
3866ae	5-13179	Awaz	Gham Angiz
3867ae	5-13180	Tasnif	Khub Ruyane Jahan
3868ae	14-12580	Awaz	Dashti
3869ae	14-12581	Tasnif	Hengame Mey

14 Vgl. Khatibi, S. 15.

3870ae	5-13181	Awaz	Shahnaz
3871ae	5-13182	Tasnif	Shahnaz
3872ae	5-13183	Awaz	Rak
3873ae	5-13184	Tasnif	Man az biganegan
3891ae	5-13185	Awaz	Afshari
3892ae	5-13186	Tasnif	Afshari
3894ae	5-13187	Tasnif	Dokhtarak
3895ae	5-13188	Awaz	Hejaz
3896ae	5-13189	Tasnif	Daye Daye jan
3897ae	5-13190	Awaz	Bayate Tork
3898ae	5-13191	Tasnif	Na Qodrat

Tabelle 32: Die Liste der Aufnahmen von Zari im Jahr 1912

Nach dieser diskographischen Untersuchung werden die Aufnahmen im nächsten Teil inhaltlich dargestellt.

### 6.2.3 Politische Implikationen der Aufnahmen

Die politischen Ereignisse bezüglich der Konstitutionellen Revolution spiegelten sich in den Musikaufnahmen wieder. Einer der wichtigsten Musiker, dessen Werke damals politische Implikationen hatten, war Aref Qazvini. Der Komponist und Dichter Aref Qazvini wurde 1880 in Qazvin, einer Stadt im Nord-Iran, geboren. Nach einem einjährigen Aufenthalt in der nordiranischen Stadt Rasht reiste er 1899 nach Teheran. Dort fand er eine Unterkunft bei einem Bekannten, der mit den damaligen Aristokraten in Kontakt stand. Als er auf dem Fest eines Aristokraten ein Lied sang, traf er dessen Geschmack und wurde daraufhin von ihm eingestellt. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts war Aref Qazvini ein berühmter Sänger in Teheran und hatte dort viele Kontakte. Dadurch lernte er einige Personen kennen, welche die damalige politische und gesellschaftliche Situation im Iran reformieren wollten. Im Jahr 1909, nach der Eroberung von Teheran machten sich die ersten Einflüsse der Revolution in Aref Qazvinis Liedern bemerkbar.

«In politischer Hinsicht sympathisierte Aref Qazvini mit der damals neu gegründeten Partei der «Sozialdemokraten des Iran».»<sup>15</sup>

15    Sepanlu, S. 276 (eigene Übersetzung).

Zwischen den Jahren 1909 und 1925, in denen der Iran politisch äußerst instabil war, setzte Aref Qazvini die Komposition seiner politischen und gesellschaftlichen Lieder fort.

Er komponierte insgesamt 28 *Tasnifs*. Davon tragen 19 *Tasnifs*, die zwischen 1909 und 1925 komponiert wurden, politische und nationalistische Implikationen. Sowohl die Texte als auch die Melodien dieser Lieder stammen von Aref Qazvini. Hervorzuheben ist, dass Aref Qazvini niemals selbst ein Lied aufnahm. Aber viele Lieder von ihm, sowohl politische als auch nicht-politische, wurden durch verschiedene Sänger und Sängerinnen zu seiner Lebenszeit aufgezeichnet. Daran ist sehr bemerkenswert, dass einige der renommierten zwischen 1909 und 1912 komponierten politischen *Tasnifs* von Aref Qazvini von den Sängerinnen Eftekhar, Amjad und Zari 1912 auf Schallplatte festgehalten wurden. Im Folgenden werden diese Lieder vorgestellt.

Den *Tasnif* «Hengame Mey», welcher von Zari aufgenommen wurde, komponierte Aref Qazvini nach der Eröffnung des zweiten Parlaments 1909 in Teheran. Er widmete dieses Lied seinem Freund Heydar Amugly<sup>16</sup>, der an der Gründung der Partei «Sozialdemokraten von Iran» beteiligt war. Dieses Lied ist eines der wichtigsten Lieder von Aref Qazvini, das im Modus *Dashti* komponiert wurde. Dieser *Tasnif* ist das erste Lied Aref Qazvini, das nationalistische Implikationen besitzt. Die Verse sind in der Form Strophe – Refrain angeordnet. Aus musikalischer Sicht besteht das Lied aus den Melodieabschnitten A und B. Die Strophen werden in A und der Refrain wird in B gesungen. Im Laufe der Revolution 1979 galt der *Tasnif* «Hengame Mey», der damals mit dem Namen «Az khune Javanane Vatan» (Aus dem Blut der Jugend des Vaterlandes) bekannt wurde, als ein politisches und patriotisches Lied und wurde von der iranischen Gesellschaft häufig rezipiert. In den Musikarchiven des staatlichen iranischen Fernsehens wurde dieses Lied in die Kategorie «Die Lieder der Revolution 1979» eingeordnet.<sup>17</sup> Dieses Lied ist noch immer von politischer Brisanz und wird durch verschiedene iranische Ensembles aufgeführt. Aus diesem Grund wird im Folgenden der ganze Text dargestellt.

*Hengāme Meyo Fasle Golo Gašto*  
*Ĉaman šod.*

Die Zeit des Weins und die Saison der  
Blumen und des Bummelns auf der Wiese  
sind gekommen.

16 Vgl. Seyf Azad, S. 358.

17 Vgl. Atabaki, S. 23.

«Die Zeit des Weins und die Saison der Blumen» beziehen sich auf den Sieg der Revolutionären und deren Besatzung von Teheran.

*Darbāre bahārī tohī az Zāgo Zaḡan*      Der Hof des Frühlings wurde frei von den  
*šod.*      Raben.

«Der Hof des Frühlings» ist eine Anspielung auf den königlichen Hof im Iran. Es ist also gemeint, dass der Hof von Mohammad Ali Schah und seinen Anhängern befreit wird, wie der Frühling von den Raben. Die Gegner der Konstitutionellen Revolution vergleicht er mit Raben.

*Az Abre karam Kheteye Rey Raške*      Wegen der edlen Wolken wurde das Land  
*Khatan šod.*      Rey neidisch auf das Land *Chotan*.

*Deltang čō man Morḡe Qafas bahre*      Der Vogel im Käfig trauerte wie ich um das  
*Vatan šod.*      Vaterland.

Zum ersten Mal benutzt Aref Qazvini hier das Wort *Vatan* (Vaterland).

*Če kaḡ Raftārī ey Čarkh!*      Was für ein falsches Verhalten, oh Welt/  
Schicksal!

*Če bad Kerdārī ey Čarkh!*      Was für ein schlechtes Handeln, oh Welt/  
Schicksal!

*Sare Kīn dārī ey Čarkh!*      Du nährst den Hass, oh Welt/Schicksal!

*Na Dīn dārī na Ayīn dārī ey Čarkh!*      Du hast kein Prinzip, oh Welt/Schicksal!

In diesen Versen, die den Refrain bilden, beklagt sich Aref Qazvini über das Schicksal der Personen, die aufgrund der Konstitutionellen Revolution getötet wurden. Die getöteten Menschen kommen in den anschließenden Versen weiter zur Sprache.

*Az Khone Ḡavānāne Vatan Lāle*      Aus dem Blut der Jugend des Vaterlandes  
*damīde.*      ist eine Tulpe gesprossen.

*Az Mātame sarve Qadešān Sarv*      Wegen der Trauerklage bogen sich ihre  
*Khamīde.*      schlanken Gestalten wie Zypressen.

*Dar Sāyeye Gol Bolbol az īn Ḡose*      Die Nachtigall hat sich wegen  
*khazīde.*      ihres Kummers im Schatten der Rose  
verborgen.

*Gol nīz Čō man dar Ḡamešān ḡāme*      Die Rose zerriss sich wie ich in deren  
*darīde.*      Trauer das Kleid.

Diese Verse sind der bedeutendste Teil des Liedes. Das Sprießen der Tulpe aus dem Blut der Jugend steht nach Ansicht von Aref Qazvini für die Heiligkeit der in der Konstitutionellen Revolution getöteten Personen. Die Tulpe ist in der persischen Literatur ein Symbol für Märtyrer. Mit der Verwendung des Wortes *Vatan* (Vaterland) möchte er aussagen, dass diese getöteten Jugendlichen, abgesehen davon, welchen Ethnien sie angehören, alle zum Vaterland des Iran gehören. Aref Qazvini beabsichtigte vermutlich mit der Einsetzung der Kombination «Jugend des Vaterlandes», das Nationalbewusstsein der Iraner zu wecken. Die Zypresse ist in der persischen Literatur ein Symbol für Durchhaltevermögen. Aref Qazvini vergleicht die getöteten Personen der Konstitutionellen Revolution mit Zypressen, um die Iraner an deren Widerstand zu erinnern.

In den folgenden Versen thematisiert Aref Qazvini seine Trauer um die getöteten Revolutionäre.

<i>Khāband Vakilāno Kharāband Vazīrān.</i>	Die Abgeordneten schlafen und die Minister sind verdorben.
<i>Bordand be Serqat hame Simo Zare Iran.</i>	Sie haben alles Gold und Silber des Iran gestohlen.
<i>Mā rā nagozārand be yek Khaneye vīrān.</i>	Sie sollen uns kein zerstörtes Heim hinterlassen!
<i>Yā Rab besetān dāde Faqīrān ze Amīrān.</i>	Oh Gott, fordere von den Herrschern Rechte für die Armen ein!

In diesen Versen kritisiert Aref Qazvini die Abgeordneten des Parlaments sowie die iranischen Minister. Er bezichtigt die Minister des Diebstahls und der Zerstörung des Iran.

<i>Az Aške Hame roye Zamīn Zīro Zabār kon.</i>	Bring alles auf der Welt mit Tränen durcheinander!
<i>Moštī garat az Khāke Vatan hast be Sar kon.</i>	Wenn du noch eine Hand voll Staub des Vaterlandes hast, streue ihn über deinen Kopf!
<i>Ġeyrat kono Andīšeye Ayāme batar kon.</i>	Sei besorgt und denke an schlechtere Zeiten!
<i>Andar ġoloye Tīre Ado Sīne Sepār kon.</i>	Errichte in der Brust ein Schutzschild vor den Kugeln des Feindes!

In den ersten zwei Versen fordert Aref Qazvini das iranische Volk auf, um die getöteten Revolutionäre zu trauern. Die Worte «eine Hand voll Staub

über den Kopf zu streuen» verdeutlichen die traditionelle Trauer im Iran. Im zweiten Vers fordert Aref Qazvini, dass eine Hand voll Staub aus dem Vaterland über den Kopf gestreut werden solle, falls Staub aus dem Vaterland vorhanden sei. Er möchte vermutlich mit der Frage über das Vorhandensein des Staubes aus dem Vaterland – das iranische Volk vor den Gefahren, die dem Iran drohen, warnen. Bereits in früheren Versen zeigt Aref Qazvini seine Sorge über die Zerstörung Iran. In den letzten zwei Versen fordert er das iranische Volk auf, die Drohungen gegen den Iran ernst zu nehmen und sich gegen diese entsprechend zu rüsten. Da er in früheren Versen die Abgeordneten und Minister kritisiert, kann man davon ausgehen, dass Aref Qazvini die korrupten Minister und die nachlässigen Parlamentsabgeordneten als eine Bedrohung für den Iran ansieht.

*Az daste Ado Nāleye man Az sare  
dard ast.*

Mein Klagen kommt von Schmerzen durch  
den Feind.

*Andīšeye har Ankas konad az marg  
na Mard ast.*

Jeder, der sich vor dem Tod fürchtet, ist  
kein (mutiger) Mann.

*Ġānbāziye Ošāq na čon bāzī Nard  
ast.*

Die Aufopferung der Verliebten ist kein  
einfaches Spiel.

*Mardī अगरत hast konon Vaqte  
Nabard ast.*

Wenn du Mut hast, ist jetzt die Zeit des  
Kampfes.

Aref Qazvini war der Meinung, dass im Kampf gegen die Feinde des Iran der Tod nicht zu fürchten sei. Im dritten Vers vergleicht er die Beziehung zwischen dem iranischen Volk und dem Iran mit der Beziehung von zwei Verliebten, die sich füreinander aufopfern. Nach der Meinung von Aref Qazvini muss die Liebe der Iraner zum Iran so stark sein wie die der für einander opferbereiten Verliebten. Mit dem Vers meint er mutmaßlich, dass der Iran damals in einer schwierigen Lage war, in der die Iraner mutig für den Kampf gegen die Feinde bereit sein mussten.

Eine weiterer von Aref Qazvini komponierter *Tasnifs* ist das Lied «Del Havase», der 1910 anlässlich der Rückkehr des entthronten Königs Mohammad Ali Schah in den Iran im Modus *Abu Ata* komponiert wurde. Aref Qazvini kritisiert die Rolle Russlands bei der Rückkehr von Mohammad Ali Schah.

*Khāne ze Hamsāyeye bad dar Amān  
nist.*

Das Heim ist aufgrund des schlechten  
Nachbarn nicht sicher.

*Hobbe Vatan dar Dele bad Fetratān  
nist.*

Liebe zum Vaterland gibt es naturgemäß  
nicht in einem schlechten Herzen.

Aref Qazvini sieht Russland als einen schlechten Nachbarn des Iran an. Er vergleicht Mohammad Ali Schah mit einem bösen Menschen, der kein Interesse an seinem Vaterland hat. In einem anderen Teil des *Tasnif*s versucht er das Nationalbewusstsein der Iraner zu wecken.

*Hemati ey Khalq gar Iran parastid,  
Az če dar in Marhale Imen nešastid.*

Oh, Volk! Ein hohes Ansinnen, wenn ihr den Iran verehrt. Warum fühlt ihr euch in dieser Zeit sicher?

*Montazer Rūzi az in Badtar astid?  
Sabr Azin biš degar Ğā nadārad.*

Wartet ihr auf eine noch schlechtere Zeit?! Für mehr Geduld ist kein Raum.

Dieses Lied wurde von allen drei Sängerinnen Zari, Amjad und Eftekhar im Jahr 1912 aufgenommen.

Der *Tasnif* «Na Qodrat» wurde 1910 infolge der Niederlage von Mohammad Ali Schah und seiner Flucht nach Russland im Modus *Afshari* komponiert. In diesem *Tasnif* wird der Ex-König Mohammad Ali Schah kritisiert.

*Čašme Mastat hamčo Čangiz Torke  
Khūnkhār ast o Khūnriz.*

Deine trunkenen Augen sind wie Dschingis, ein blutdürstiger und Blut vergießender Türke!

Aref Qazvini vergleicht Mohammad Ali Schah mit Dschingis Khan, dem Herrscher der Mongolen, der den Iran Anfang des 13. Jahrhundert besetzte. Infolge dieses Angriffs wurden viele Iraner getötet. Dieses Lied wurde von Zari und Amjad aufgenommen.

Das letzte Lied mit politischen Implikationen ist der *Tasnif* «Nange an Khane». Dies wurde im Jahr 1911 im Modus *Dashti* komponiert und zu Ehren des Amerikaners Shuster gewidmet. Er war damals als Berater im Finanzministerium Iran beschäftigt. Dieser *Tasnif* ist auch als «Shuster» bekannt. Russland drohte der iranischen Regierung den Iran zu besetzen, falls sie Shuster nicht entlassen würde. Das iranische Parlament widersetzte sich den Forderungen Russlands. Es kam zu einer Krise im Iran. Aref Qazvini schrieb darüber Folgendes:

«Nach der Bedrohung von Russland demonstrierten viele Leute gegenüber dem Parlament. Sie riefen, entweder Tod oder Selbstständigkeit. An diesen spannungsreichen Tagen verließ ich mit meinem Freund Teheran und komponierte diesen *Tasnif*.»<sup>18</sup>

18 Seyf Azad, S. 364 (eigene Übersetzung).



Seiner Meinung nach wollten die Russen den Iran vernichten, deshalb fordert er die iranischen Jugendlichen auf, die Vernichtung des Iran zu verhindern.

<i>Gar Ravad Šūstar az Iran ravad Iran bar Bād,ey Ġavānān magozārid ke Iran beravad.</i>	Wenn Shuster Iran verlässt, wird Iran zerstört. Ihr junge Leute, lasst nicht zu, dass der Iran zerstört wird!
--	---

Durch seine Taten war Shuster in der iranischen Gesellschaft als respektvolle Persönlichkeit anerkannt. In einigen Versen kritisiert Aref Qazvini die iranischen Minister und lobt hingegen die Vorgehensweise Shusters:

<i>Mošti Dozdi šode Emrūz dar in Molk Vazir, to dar in Mamlekat Emrūz Khabirio Basir.</i>	Eine Hand voll Diebe sind heute Minister in diesem Reich. Du bist in diesem Reich derzeit der Einzige, der informiert und vernünftig ist.
---	--

Der *Tasnif* «Nange an Khane» wurde im Jahr 1912 durch Eftekhar aufgenommen.

Zusammenfassend sollte die Wirkung der Aufnahmen von iranischen Sängerinnen aus dem Jahr 1912 auf das Musikleben der iranischen Frauen nicht überbewertet werden, obwohl sie als ein einzigartiges Ereignis in der Musikgeschichte des Iran gilt. Die Aufnahmen können eher als ein Ausgangspunkt für den Wandel des Musiklebens der iranischen Frauen gesehen werden, welcher in großem Umfang erst nach der Gründung der Dynastie Pahlavi im Jahr 1925 vollzogen wurde. Dieser Wandel führte unter anderem zur medialen Präsenz der Musikerinnen, welche im nächsten Abschnitt ausführlich dargestellt wird.

### 6.3 Die medialen Transformationen im Musikleben der Frauen im Zuge der Modernisierung unter Pahlavi I

Dieser Abschnitt basiert auf den medientheoretischen Überlegungen von Holger Schramm, der die Entwicklung der Musikmedien nicht nur technisch sondern auch prozessual betrachtet. Historisch unterteilt er diesen Prozess in vier Phasen.

«Phase 1 (bis etwa Ende des 15. Jahrhunderts) wurde von den Primärmedien dominiert, die ohne Einsatz von Technik auskommen und auch als «Mensch-

medien» bezeichnet werden. Menschen fungieren in bestimmten sozialen Rollen als Medien, in dem sie Musik direkt zwischen Menschen vermitteln.»<sup>19</sup>

Nach dieser Ansicht kann man musikalische Bildung als eines der ältesten Musikmedien sehen. Auf dieser Grundlage wird der Wandel der musikalischen Bildung der Frauen von der Qadscharenzeit bis zur Zeit von Pahlavi I untersucht. Ein Konzert kann dieser Ansicht nach auch als «Menschmedium» gesehen werden. Infolgedessen wird die Stellung des Konzerts im Musikleben der Frauen während der Herrschaftszeit von Pahlavi I dargestellt. Phase zwei begann als die Drucktechnik erfunden wurde.

«Phase 2 (1500 bis etwa 1900) wurde von den Sekundärmedien (Medien mit Technikeinsatz bei der Produktion) bzw. den Druckmedien (zum Beispiel Zeitung, Buch) bestimmt. Sie vermitteln Musik auf schriftlicher Basis zwischen Individuen, zwischen Kleingruppen und zwischen regionalen und nationalen Teil-Öffentlichkeiten.»<sup>20</sup>

In der Phase drei begegnet man den Klängaufnahmen.

«Phase 3 (1900 bis etwa 1990) ist durch das Aufkommen der Tertiärmedien (Medien mit Technikeinsatz bei der Produktion und der Rezeption) bzw. der elektronischen Medien (Radio, Fernsehen) gekennzeichnet, die als Massenmedien ganze nationale oder gar supranationale Räume erschließen.»<sup>21</sup>

Aus technischer Sicht konzentriert sich diese Arbeit auf Schellackschallplatten und die Teilnahme der Frauen an der Schallplattenproduktion. Die Behandlung der vierten Phase, die die digitalen Medien beinhaltet, würde den Rahmen der vorliegenden Studie sprengen.

### 6.3.1 Der Wandel der musikalischen Bildung der Frauen

Die Kulturpolitik von Pahlavi I ist ein Wendepunkt in der musikalischen Bildung sowohl für die Männer als auch für die Frauen. Diese Wende beeinflusste jedoch nachhaltiger das Musikleben der Frauen. Um diesen Wandel besser zu verstehen, soll zunächst die musikalische Bildung in der Qadscharenzeit dargelegt werden.

Im Laufe des 19. Jahrhunderts war Musikunterricht eine Privatsache. Mit der Eröffnung der Militärmusikfakultät in der Hochschule *Darolfonun* in den 70ern Jahren des 19. Jahrhunderts änderte sich dies. Diese Änderung

19 Schramm, S. 7 f.

20 Ebd., S. 8.

21 Ebd.

betraf jedoch nicht die Frauen, da sich in dieser Hochschule nur Männer einschreiben konnten. Deswegen blieb der Musikunterricht in der Qadscharenzeit für die Frauen eine Privatsache. Trotzdem waren Frauen in der musikalischen Bildung auf einer privaten Ebene aktiv. Wie schon erwähnt, wurden damals die Feste geschlechtergetrennt veranstaltet. Unter diesen Umständen begegnet man sich mit den Festen, in denen nur die Frauen-Ensembles auftreten durften. Deswegen war es notwendig, Musikerinnen zu schulen, um den Bedarf von Frauen-Ensembles für Frauenfeste zu decken.

Nur wenige Dokumente sind über die musikalische Bildung in der Motrebi-Musik und im religiösen Gesang vorhanden. Es scheint so, als wäre das Repertoire in diesem Bereich von einer Generation in die nächste mündlich überliefert worden. Ein Grund dafür könnte sein, dass die Motrebi-Musik in den unteren sozialen Schichten gespielt wurde, in denen der Musikunterricht eher familiär gestaltet war. Im religiösen Gesang ist die musikalische Bildung nicht so stark wie in der Motrebi-Musik familiär gewesen.

In Bezug auf die Musiklehre der Frauen der Oberschicht stehen jedoch mehr Informationen zur Verfügung. Seit der Herrschaftszeit von Nasereddin Schah begegnete man am Hof der Qadscharendynastie einer Gruppe von Musikern, die nicht zur Motrebi-Musik gehörten. Diese Musiker kann man als Musiker der Oberschicht bezeichnen. Sie wurden am Ende des 19. Jahrhunderts als *Amaleye tarabe Khasse* bezeichnet. Im Gegensatz zu Motrebi-Musikern musizierte man in der Oberschicht nicht in Ensembles. Hier spielte das Solomusizieren eine große Rolle. Zweck dieser Musik war nicht die Unterhaltung bei Festen, es wurde vielmehr zum Beispiel «vor dem Schlafengehen des Königs und in intellektuellen Kreisen»<sup>22</sup> musiziert. Musikern aus diesem Bereich zollte man im Vergleich zu Motrebi-Musikern mehr Respekt. Arthur de Gobineau besuchte in den 60er Jahren des 19. Jahrhunderts, während seines Aufenthalts im Iran, einen iranischen Musiker namens Ali Akbar Farahani. Zu diesem Besuch schrieb er:

«In der Mittelschicht war der berühmteste Musiker ein Tar-Spieler, Ali Akbar Farahani. Er spielte ausgezeichnet Tar. Ich bin Europäern begegnet, die normalerweise kein Interesse an iranischer Musik hatten, die aber während des Musizierens von Ali Akbar Farahani sehr beeindruckt waren. Er musizierte sehr emotional und gilt meiner Meinung nach nicht nur im Iran sondern auch in der Welt als großer Künstler. Damit er anfang zu musizieren, musste man ihn häufig bitten.»<sup>23</sup>

22 Vgl. Fatemi, 2002, S. 4.

23 Gobineau, S. 25, zitiert nach Khaleqi, 2011, S. 84 (eigene Übersetzung).

Aus den Aussagen von Gobineau geht hervor, dass der gesellschaftliche Stellenwert bei den Musikern der Oberschicht anders war als bei Motrebi-Musikern. Sie waren nicht zum Musizieren verpflichtet, sondern wurden sogar darum gebeten.

Man sieht diese Zuteilung auch bei den Musikerinnen. Es gab einige Ensembles in der Motrebi-Musik und parallel auch einige Musikerinnen, die zur Oberschicht gehörten. Die Quellen belegen, dass die Musiklehre in diesem Bereich nicht nach Geschlechtern getrennt gelehrt wurde. Die Musiker der Oberschicht brachten nämlich ihren Kolleginnen aus der gleichen Schicht Musik bei. Der Enkel von Nasereddin Schah, Dust Ali Moayyerolmamalek, schrieb in seinem Tagebuch, wie seine Mutter ihre Dienerinnen<sup>24</sup>, zur Musiklehre zu den Musikern der Oberschicht schickte.

«Jamileh, Maliheh und Golozar waren die Dienerinnen, die musikalisch begabt waren. Sie waren die Schülerinnen von Ismail Khan, Aqa Gholamhossein und Mohammad Sadeq Khan Sorurolmolk in *Kamanche, Tar* und *Santur*.»<sup>25</sup>

Ismail Khan, Aqa Gholamhossein und Mohammad Sadeq Khan waren Musiker der Oberschicht. In der Herrschaftszeit von Nasereddin Schah leitete Mohammad Sadeq Khane Sorurolmolk alle musikalische Aktivitäten am königlichen Hof.<sup>26</sup>

Innerhalb der Musikerinnen, die für die Oberschicht spielten, sind zwei Gruppen zu unterscheiden: Die erste Gruppe waren einige Frauen, die bei den Aristokratinnen bzw. am Hof bedienten. Wie erwähnt, findet man im Tagebuch des Enkels von Nasereddin Schah, Dust Ali Moayyerolmamalek, einen interessanten Hinweis auf den Musikunterricht dieser Gruppe am Hof. Die andere Gruppe waren die Aristokratinnen und Prinzessinnen, die selber musizierten. Im Tagebuch von Dust Ali Moayyerolmamalek sind Beispiele vorhanden. Er schrieb über den Klavierlehrer seiner Mutter wie folgt:

«Meine Mutter forderte Mohammad Sadeq Khane Sorurolmolk auf, ihrer Dienerin, Tabassom, Klavier beizubringen. Was Tabassom lernte, lehrte sie meine Mutter.»<sup>27</sup>

Als weiteres Beispiel ist eine Tochter von Nasereddin Schah, Tadj al-Saltaneh zu erwähnen, die Klavier spielen konnte. Es wird gesagt, dass sie den

24 Die Dinnerinen am Hof des Königs und des Hauses der Aristokraten wurden in der Qadscharenzeit als Kaniz bezeichnet.

25 Khaleqi, 2011, S. 298 (eigene Übersetzung).

26 Vgl. ebd., S. 113.

27 Maleki, S. 152 f. (eigene Übersetzung).

*Tasnif* «Nadideh Rokhat» komponierte, welcher noch heute im Iran aufgeführt wird.<sup>28</sup> Ihr Lehrer war Mofkham.<sup>29</sup>

Insgesamt kann man davon ausgehen, dass in der Qadscharenzeit Musikunterricht für Frauen privat möglich war. Dies galt jedoch nicht für alle sozialen Schichten in gleichem Maß. In den oberen sozialen Schichten, besonders bei Aristokratinnen und Prinzessinnen, war Musikunterricht eher üblich als in unteren sozialen Schichten. Seit der Herrschaftszeit von Nasereddin Schah, verstärkte sich der Musikunterricht bei Aristokratinnen und Prinzessinnen.<sup>30</sup> Die Lehre des religiösen Gesangs war sowohl bei der Oberschicht als auch der Mittelschicht gebräuchlich. Der Musikunterricht wurde in der Qadscharenzeit im Gegensatz zu Auftritten, in allen Bereichen nicht nach Geschlechtern getrennt organisiert.

Mit diesem Hintergrund kann man besser den Wandel der musikalischen Bildung für Frauen während der Herrschaftszeit von Pahlavi I nachvollziehen.

In der Amtszeit von Pahlavi I wurde der Musikunterricht für iranische Frauen in den Grundsätzen geändert. Folgende zwei Phasen in Bezug auf die Musiklehre der Frauen in der Zeit Pahlavi I sind zu unterscheiden:

- Vom Beginn der Herrschaftszeit der Dynastie Pahlavi im Jahr 1925 bis zum Jahr 1933.
- Von 1933 bis zum Ende der Herrschaftszeit von Pahlavi I im Jahr 1941.

In der ersten Phase wurden neue Strukturen für die allgemeine musikalische Bildung im Iran geschaffen. Sie betrafen sowohl Männer als auch Frauen. Der erste wichtige Schritt im Wandel der musikalischen Bildung wurde in 1928 realisiert, als «*Madrasah-ye Musiqi-ye Dowlati*» (Staatliche Musikschule) mit 40 Schülern eröffnet wurde.<sup>31</sup> Außer dieser Musikschule wurde Musik als ein eigener Unterricht zum Curriculum der Grundschulen hinzugefügt. Dies wurde in der Regierungszeit von Mehdiqoli Hedayat vollzogen.<sup>32</sup> Wie erwähnt wurde dieser Vorschlag im Jahr 1933 im Kulturrat verabschiedet. Anschließend veröffentlichte Vaziri ein Schulbuch für diesen Unterricht.<sup>33</sup>

---

28 Vgl. ebd., S. 149.

29 Vgl. ebd.

30 Vgl. ebd., S. 135.

31 Siehe Kapitel 4.

32 Vgl. Khaleqi, 2011, S. 383.

33 Vgl. Khaleqi, 2011, S. 383.

Es wird in dieser Phase nicht der Musikunterricht der Frauen betont, obwohl sie unter den neuen Umständen besser als früher Musik lernen konnten. Die Musiklehre der Frauen fand in der staatlichen Musikschule Berücksichtigung:

«Alinaqi Vaziri organisierte in der Musikschule zwei Kurse für Mädchen. Ein Musikkurs wurde von ihm selber unterrichtet. Der andere war ein Malereikurs [...]. Die Schüler der beiden Kurse wurden durch Alinaqi Vaziri aus seinem Bekanntenkreis ausgewählt. Diese Kurse fanden nicht gleichzeitig mit den Kursen der Jungen statt.»<sup>34</sup>

Man kann aus diesem Zitat folgende Aspekte ableiten:

- Die Kurse wurden nach Geschlechtern getrennt veranstaltet.
- Die Tatsache, dass Alinaqi Vaziri die Schülerinnen aus seinem Bekanntenkreis selbst auswählte, zeigt eine damals herrschende gesellschaftliche Unsicherheit über den Musikunterricht für Frauen.

Trotz aller Beschränkungen setzte Alinaqi Vaziri den Musikunterricht für Frauen fort. Die musikalische Bildung war aber im Gesang erfolgreicher als im Instrumentalbereich.

«Einige Mädchen entwickelten sich als Instrumentalistinnen. Sie gaben sogar ein Konzert mit Alinaqi Vaziri, konnten jedoch nicht als Instrumentalistin Karriere machen.»<sup>35</sup>

Im Bereich Gesang konnten einige Schülerinnen hingegen Karriere machen: Eine dieser Schülerinnen war die Sängerin Ruhangiz. Sie wurde in der iranischen Musik nach der Methode von Alinaqi Vaziri in der Musikschule ausgebildet. Ruhangiz stieg durch die Teilnahme an unterschiedlichen Aufnahmeserien zum Star auf. Mit der Aufnahme von 78 Werken konnte sie die drittgrößte Zahl an Musikaufnahmen unter den Musikerinnen der Zeit von Pahlavi I verzeichnen.

Wie schon erwähnt, wählte am Anfang Alinaqi Vaziri die Schülerinnen aus seinem Bekanntenkreis aus. Dies änderte sich nach und nach. Am 15. Oktober 1930 wurde in der Zeitung *Ettelā'āt* eine Anzeige veröffentlicht, in der für den Frauenkurs in der staatlichen Musikschule geworben wurde. Die Tatsache, dass für einen Frauenkurs in der Musikschule öffentlich geworben wurde, zeigt eine verbesserte Partizipationsmöglichkeit für Frauen am Musikunterricht.

34 Ebd., S. 477 f. (eigene Übersetzung).

35 Ebd., S. 478 (eigene Übersetzung).

Die zweite Phase begann 1933, als der damalige Ministerpräsident, Mehdiqoli Hedayat, zurücktrat. Er regierte zwischen 1927 und 1933; in seiner Regierungszeit stabilisierte sich die Macht von Reza Schah. Er plädierte für ein Gleichgewicht zwischen Tradition und Modernisierung. Sein Rücktritt hatte Auswirkungen auf das politische Klima im Iran. Nach dieser Wende legte der Schah mehr Wert auf Modernisierung, welche für Mehdiqoli Hedayat genauso von Bedeutung war wie Tradition.<sup>36</sup> Die neue Regierung versuchte so schnell wie möglich die Modernisierung umzusetzen und die iranische Gesellschaft zum Westen zu öffnen. Die islamische Tradition wurde damals stark in Frage gestellt. Dies führte in der Kulturpolitik zum Verbot der Verschleierung für die Frauen im Jahr 1936, das in den letzten Kapiteln ausführlich dargestellt wurde. Man findet aus der zweiten Phase einige Presseartikel, welche die Bedeutung des Musikunterrichts für Frauen betonen. Einer der ersten Artikel wurde am 17. Juni 1935 unter dem Titel «*Musiqi-ye Dokhtaran*» (Musik der Mädchen) in der Zeitung *Ettelā'āt* veröffentlicht. Der Verfasser zeigte am Anfang des Artikels seine Freude über den Auftritt eines Mädchens bei einer Abschlussfeier in einer Schule und wies darauf hin:

«Es wäre schön, wenn solche begabten Mädchen gelobt und musikalisch erzogen würden.»<sup>37</sup>

An einer anderen Stelle weist der Verfasser auf die Rolle der Musik in der Erziehung der Frauen hin.<sup>38</sup>

Der andere Artikel wurde am 17. Januar 1939 unter dem Titel «*Zan va Musiqi*» (Frau und Musik) ebenfalls in der Zeitung *Ettelā'āt* veröffentlicht. In diesem Artikel wird erwähnt, dass Frauen im Musizieren begabter als Männer sind, weil sie emotionaler sind.<sup>39</sup> Diese Berücksichtigung des Musikunterrichts in der Presse wurde auf die Kulturpolitik übertragen. In der Einrichtung *kanun-e Banovan-e Iran* (Der Verband der iranischen Frauen), dessen Struktur im Kapitel vier dargestellt wurde, war der Musikunterricht der Frauen von Bedeutung.<sup>40</sup>

Außerdem wurde der Musikunterricht als ein zusätzliches Programm zum Curriculum des Mädchengymnasiums hinzugefügt.

«Für die Mädchen, die das Gymnasium besuchen wollen, gibt es ein besonderes Programm, in das zwei Jahre außer der allgemeinen Unterrichtsstunde ein-

36 Vgl. Behnud, S. 124.

37 Ettelā'āt, 17.06.1935 (26.03.1314) (eigene Übersetzung).

38 Vgl. Ettelā'āt, 17.06.1935 (26.03.1314).

39 Vgl. Ettelā'āt, 17.01.1939 (27.10.1317).

40 Vgl. Fathi, S. 144–147.

ige Kurse in Kunsthandwerk, Musik, Ethik, Kindererziehung, Hauswirtschaft und Schneiderei integriert sind.»<sup>41</sup>

Das Hinzufügen des Faches Musik zum Curriculum des Mädchengymnasiums zeigt das Interesse der damaligen Kulturpolitik am Musikunterricht für Frauen.

Über die Präsenz der Schülerinnen in der staatlichen Musikschule in diesem Abschnitt gibt es mehrere Quellen. In einem Artikel, welcher im Oktober 1939 in der Monatszeitschrift *Madjale-ye Musiqi* über die Geschichte der Musikschule im Iran veröffentlicht wurde, sieht man einige Fotos von Schülern und Lehrern der staatlichen Musikschule, unter denen einige Mädchen sind.<sup>42</sup> Ein anderes Dokument, das wieder die Präsenz der Mädchen in der Musikschule beweist, geht auf ein Fest zurück, welches durch *kanun-e Banovan-e Iran* im Juni 1939 organisiert wurde. Das Orchester der staatlichen Musikschule wurde zum Fest eingeladen. Man sieht bei den Musikern auch einige Instrumentalistinnen.<sup>43</sup> Diese Musikerinnen spielten vermutlich europäische Instrumente, weil damals, wie schon erwähnt, das Unterrichtsprogramm der Schule auf der klassischen europäischen Musik basierte.

Außer der staatlichen Musikschule, die als Ort für offizielle Musiklehre galt, sieht man bei der nicht staatlich geförderten Musiklehre auch eine bedeutende Änderung. Eine der aufschlussreichsten Quellen, welche diese Änderungen belegen können, sind die Zeitschriftenanzeigen. In der ersten Phase erschien keine Anzeige von Musiklehrerinnen. Alle Anzeigen wurden von Musiklehrern veröffentlicht. Das Geschlecht der Schüler wurde in den Anzeigen in zwei Varianten vorgestellt. In der ersten wurde das Geschlecht der Schüler überhaupt nicht erwähnt:

Geigen-Unterricht von Musa Neydavud<sup>44</sup>

Der Geigen-Unterricht durch Musa Neydavud<sup>45</sup>

In der zweiten Variante wurde das männliche Geschlecht der Schüler betont. Die Anzeige über den *Tar*-Unterricht von Yahya Zarpandje lautete wie folgt:

«Die Herren, die Musikanfänger sind, werden während eines Jahres, und diejenigen, die ein wenig Kenntnis von Musik haben, werden während sechs Monaten neue Musik lernen.»<sup>46</sup>

41 Ettelā'āt, 18.07.1939 (26.04.1318) (eigene Übersetzung).

42 Vgl. Majale-ye Musiqi, S. 3, 5, 6.

43 Vgl. Ettelā'āt, 17.06.1939 (26.03.1318).

44 Vgl. Ettelā'āt, 20.04.1929 (31.01.1308).

45 Vgl. Ettelā'āt, 23.10.1929 (01.08.1308).

46 Ettelā'āt, 25.09.1929 (03.07.1308) (eigene Übersetzung).



In einer Anzeige über den Klavierkurs von Djavad Marufi wurde ebenso das männliche Geschlecht der Schüler betont.<sup>47</sup>

Die Tatsache, dass in der ersten Phase das weibliche Geschlecht der Schüler nicht erwähnt wurde oder nicht gewünscht war, kann aus unterschiedlichen Perspektiven untersucht werden. Zwei Hypothesen können aufgestellt werden. Die erste basiert darauf, dass die Frauen eventuell nicht an den öffentlichen Musikkursen teilnehmen durften. Diese Hypothese kann angesichts des gesellschaftlichen Wandels nach der Gründung der Dynastie Pahlavi nicht verifiziert werden. Laut der zweiten Hypothese war die gesellschaftliche Lage nicht dafür geeignet, den Musikunterricht der Frauen bei Musiklehrern öffentlich zu propagieren.

In der zweiten Phase, die 1933 begann, begegnete man einer offeneren Atmosphäre. In den Anzeigen sieht man sowohl die Musiklehrerinnen als auch die Schülerinnen. In einer Anzeige für den Geigenkurs von Herrn Forutan wurde auf die Teilnahme der Schülerinnen hingewiesen:

«Unter Berücksichtigung der ethischen Aspekte können die geehrten Damen und Herrn Musik lernen.»<sup>48</sup>

Das aufschlussreiche an dieser Anzeige ist, dass sowohl Frauen als auch Männer gleichgestellt erwähnt werden. In einigen Anzeigen wird für Musiklehreinnen geworben. Als Beispiel kann man eine Anzeige, welche am 08. Oktober 1934 veröffentlicht wurde, erwähnen:

#### Klavierunterricht

Madam Flora (ausgebildet in Wien, Österreich) kündigt mit vollem Respekt ihren Umzug nach dem Sommerurlaub an. Bitte wenden Sie sich an folgende Adresse [...].<sup>49</sup>

Hier wurde das Geschlecht der Schüler, die mit der Anzeige angesprochen werden sollten, nicht erwähnt.

Der europäische Lebensstil verbreitete sich Schritt für Schritt in der Gesellschaft. Als Folge daraus kann man das Veranstellen von Tanzkursen mit den Tanzlehrern für Frauen und Männer werten. Eine Anzeige, welche am 26. März 1936 veröffentlicht wurde, bezieht sich auf einen Tanzkurs einer Lehrerin aus Paris:

47 Vgl. Ettelā'āt, 01.04.1930 (11.01.1309).

48 Ettelā'āt, 12.11.1934 (21.08.1313) (eigene Übersetzung).

49 Ettelā'āt, 08.10.1934 (16.07.1313) (eigene Übersetzung).

## Tanzkurs

Madam Ojbek Baghdasariyan aus Paris

Alle Tänze für die Bühne, Spezialkurs für Kinder ab vier Jahren. Tänze wie Foxtrott, Tango, Rumba, Pasodoble, Walzer [...] nach der modernen Methode von Paris, Privat- und Gruppenunterricht für Frauen und Männer. Sport, Massage und Schönheitskurs speziell für Frauen [...].<sup>50</sup>

Diese Anzeige ist bezogen auf unterschiedliche Aspekte interessant. Auf der einen Seite zeigt sie die Möglichkeit des Tanzunterrichts für Männer bei Frauen. Auf der anderen Seite zeigt sie die Verbreitung westlicher Tänze in der iranischen Gesellschaft. Zwischen 1933 und 1934 sind häufig solche Anzeigen zu beobachten. Dabei ist interessant, dass in den meisten Fällen die Lehrerinnen entweder Ausländerinnen waren oder religiösen Minderheiten angehörten. Das Repertoire dieser Lehrerinnen beschränkte sich laut den Anzeigen auf klassische europäische Musik und ausländische Tänze.

Unter den vorhandenen Quellen findet man kein Dokument über den Musikunterricht für Frauen in klassischer iranischer Musik. Dies betrifft auch Männer und hat wahrscheinlich mit der schon beschriebenen Wende in der offiziellen musikalischen Bildung ab 1933, sowie der damaligen gesellschaftlichen Atmosphäre zu tun, welche sich mehr am Westen orientierte.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass die Musikbildung der Frauen in der Qadscharenzeit privat und abhängig von der sozialen Schicht gestaltet war. Mit der Gründung der Dynastie Pahlavi wurde eine neue Struktur zur musikalischen Bildung geschaffen. Zunächst hatte diese nur wenig Auswirkung auf die Musikbildung der Frauen. Ab 1933 sieht man jedoch eine Umorientierung bezüglich der Musikbildung der Frauen. Infolgedessen wurden neue Möglichkeiten der musikalischen Bildung für Frauen gefunden. Es kann die Frage gestellt werden, wie diese geöffnete und breitere Musikbildung sich in der musikalischen Produktion widerspiegelte.

### 6.3.2 Die Teilnahme der Frauen an der Schallplattenproduktion in Pahlavi I

In der ersten Aufnahmeserie in der Zeit von Pahlavi I im Jahr 1926 führten Frauen 136 Aufnahmen wie folgt durch:<sup>51</sup>

50 Ettelā'āt, 26.03.1936 (06.01.1315) (eigene Übersetzung).

51 Vgl. Kinnear, S. 227–246.

Interpretin	Anzahl	Bemerkung
Qamar al-moluk Vaziri	50	Sängerin
Moluk Khanom Zarrabi	30	Sängerin
Pari Agha <i>Babof</i>	20	Sängerin

Tabelle 33: Die Beteiligung der Frauen an Aufnahmen 1926 bei Grammophon (His Masters Voice)

Laut dieser Tabelle wurden 100 Aufnahmen von den erwähnten Sängerinnen durchgeführt.

Die zweite Serie wurde 1927 durch die Firma Odeon realisiert. Wie schon erwähnt, stehen wenige Dokumente bezüglich dieser Aufnahmen zur Verfügung. Vermutlich wurden 20 Schallplattenseiten aufgenommen. Der iranische Diskograph, Amir Mansour, ist der Meinung, dass in dieser Aufnahmeserie einige Musikstücke von Pari Agha*Babof* gesungen wurden.<sup>52</sup>

Folgende Frauen waren an den Aufnahmen der Firma Polyphon 1927 beteiligt:

Interpreter	Anzahl	Bemerkung
Moluk Khanom Zarrabi	60	Sängerin
Qamar al-moluk Vaziri	56	Sängerin
Katrin Astekanian	6	Klavier
Chor der Mädchen der amerikanischen Schule in Teheran	6	–
Parizad	4	Sängerin
Shamsi Khanom	2	Sängerin

Tabelle 34: Die Beteiligung von Frauen in Aufnahmen von 1927 bei Polyphon

Der Tabelle ist zu entnehmen, dass Frauen an 134 von 240 Aufnahmen sowohl beim Gesang als auch beim Spielen von Instrumenten beteiligt waren. Bei der Aufnahmeserie der Firma Grammophon im Jahr 1928 in Teheran, die mit dem Label «His Masters Voice» veröffentlicht wurde, nahmen iranische Musiker und MusikerInnen insgesamt 112 Schallplattenseiten auf, dabei sah die Beteiligung der Frauen wie folgt aus:

52 Vgl. Mansour, 2008, S. 29 f.

Interpreter	Anzahl	Bemerkung
Iran Khanom	30	Sängerin
Parvaneh Khanom	22	Sängerin, <i>Setar</i> -Spielerin
Akhtar Khanom	8	Sängerin

Tabelle 35: Die Beteiligung der Frauen an Aufnahmen von 1928 bei Grammophon (His Masters Voice)

Die Frauen nahmen insgesamt 60 Schallplattenseiten auf. Das macht einen Anteil von circa 53% an den Aufnahmen dieser Aufnahmeserie aus.

Die Frauen beteiligten sich an den Aufnahmen der Firma Pathe im Jahr 1928 folgendermaßen:<sup>53</sup>

Interpreter	Anzahl	Bemerkung
Tadjmah Khanom	–	Sängerin
Zahra Khanom-e Kuchak	–	Sängerin
Iran al-Doleh	–	Sängerin
Akhtar Khanom	–	Sängerin
Zinat al-Moluk Khanom	–	Sängerin
Fakhr al-Moluk Khanom	–	Sängerin
Mehr Afagh Khanom	–	Sängerin
Batul Khanom	–	Geige

Tabelle 36: Die Beteiligung der Frauen an Aufnahmen von 1928 bei Pathe

Leider geben die vorhandenen Dokumente keine genaue Information über den Anteil der Sängerinnen an den Aufnahmen her. Der iranische Diskograph Amir Mansour zählt circa 200 Schallplattenseiten in dieser Aufnahmeserie. Er vermutete, dass die Hälfte davon von Sängerinnen aufgenommen wurde.<sup>54</sup>

Die Beteiligung der Musikerinnen an den Aufnahmen der Firma Columbia im Jahr 1928 war wie folgt:<sup>55</sup>

Interpreter	Anzahl	Bemerkung
Iran Khanom-e Sadeghi	16	Sängerin

53 Vgl. Mansour, 2006, S. 2.

54 Vgl. ebd., S. 3.

55 Vgl. Kinnear, S. 339–361.

Nahid Nikbakht	16	Sängerin
Iran al-Doleh Heleni	14	Sängerin
Mehr Afagh Khanom	12	Sängerin
Frau Jordan	8	Dirigent
Ashraf al-Saltaneh	6	Sängerin
Sudabeh Shirazi	6	Sängerin
Madam Siranush	4	Sängerin
Behdjat Khanom	2	Sängerin
Mahlaqa Khanom	2	Sängerin
Turan Khanom	2	Sängerin
Frau Murvoleh	2	Klavier
Heshmat Khanom	1	Sängerin

Tabelle 37: Die Beteiligung der Frauen an Aufnahmen von 1928 bei Columbia

Insgesamt wurden circa 187 Schallplattenseiten in dieser Aufnahmeserie aufgenommen, davon 89 von Frauen.

Bei den Aufnahmen der Firma Grammophon im Jahr 1929 nahmen die Musikerinnen insgesamt 104 Schallplattenseiten auf.<sup>56</sup> Wie erwähnt, wurden insgesamt 200 Aufnahmen in dieser Serie realisiert. Das bedeutet eine 52-prozentige Teilnahme der Frauen an diesen Aufnahmen.

Interpreter	Anzahl	Bemerkung
Golriz Khanom	24	Sängerin
Fakhr al-Moluk Khanom	18	Sängerin
Moluk Parvin Khanom	18	Sängerin
Mehr Bagheri Khanom	12	Sängerin
Dushizeh Gurkian	8	Sängerin
Madam Siranush	8	Sängerin
Ezzat al-Moluk Khanom	6	Sängerin
Mehr Afagh Khanom	4	Sängerin
Zahra Khanom-e Kuchak	4	Sängerin
Akhtar Khanom	2	Sängerin

Tabelle 38: Die Beteiligung der Frauen an Aufnahmen von 1929 bei Grammophon (His Masters Voice)

<sup>56</sup> Vgl. ebd., S. 263–290.

In der zweiten Serie der Firma Grammophon im gleichen Jahr wurden insgesamt 164 Schallplattenseiten aufgenommen. Frauen waren in 58 Aufnahmen präsent:<sup>57</sup>

Interpreter	Anzahl	Bemerkung
Nayyer Azam Rumi	30	Sängerin
Iran al-Doleh	18	Sängerin
Farahi Bakhsh Khanom	4	Sängerin
Akhtar Khanom	4	Sängerin
Susan Khanom	2	Sängerin
Madam Gaspariyan	6	Sängerin

Tabelle 39: Die Beteiligung der Frauen in Aufnahmen von 1929 bei Grammophon (His Masters Voice)

Bei den Aufnahmen der Polyphon Firma im Jahr 1929 wurden circa 240 Schallplattenseiten produziert. Folgende Musikerinnen führten 142 Aufnahmen in dieser Serie durch:<sup>58</sup>

Interpreter	Anzahl	Bemerkung
Qamar al-Moluk Vaziri	60	Sängerin
Moluk Khanom Zarrabi	60	Sängerin
Nayyer Azam Rumi	10	Sängerin
Ruhangiz	10	Sängerin
Loreta Musesiyan	2	Sängerin??

Tabelle 40: Die Beteiligung der Frauen in Aufnahmen 1929 bei Polyphon

Die Musikerinnen zeichneten 70 Schallplattenseiten in der Aufnahmeserie der Firma Baidaphon im Jahr 1930 auf. Diesmal wurden insgesamt 200 Schallplattenseiten produziert.

Interpreter	Anzahl	Bemerkung
Ruhangiz	20	Sängerin
Moluk Khanom Zarrabi	20	Sängerin
Madam Belansh	10	Sängerin

<sup>57</sup> Vgl. ebd., S. 291–319.

<sup>58</sup> Vgl. Mansour, 2007, S. 26–28.

Zahra Khanom Andalib	2	Sängerin
Madam Subrotefanaya	2	Sängerin
Mahrokh Khanom	2	Sängerin
Mahin Khanom	2	Sängerin
Madam Gaspariyan	10	Sängerin
Chehreh Gosha	2	Tar- Spielerin

Tabelle 41: Die Beteiligung der Frauen in Aufnahmen 1930 bei Baidaphon

Bei den Aufnahmen der Firma Parlophon im Jahr 1932 wurden circa 210 Schallplattenseiten gepresst. Die Frauen waren mit circa 120 Aufnahmen in dieser Serie vertreten:<sup>59</sup>

Interpreter	Anzahl	Bemerkung
Qamar al-Moluk Vaziri	40	Sängerin
Moluk Khanom Zarrabi	40	Sängerin
Ruhangiz	20	Sängerin
Pari AghaBabof	10	Sängerin
Madam Araksiya Asaturiyan	2	Sängerin
Lurik Musesiyan	2	Sängerin

Tabelle 42: Die Beteiligung der Frauen in Aufnahmen 1931 bei Parlophon

Drei Sängerinnen nahmen 74 Schallplattenseiten an der Aufnahmeserie der Firma Grammophon im Jahr 1933 auf. 206 Aufnahmen wurden in dieser Aufnahmeserie realisiert.<sup>60</sup>

Interpreter	Anzahl	Bemerkung
Ruhangiz	28	Sängerin
Moluk Khanom Zarrabi	26	Sängerin
Nayyer Azam Rumi	20	Sängerin

Tabelle 43: Die Beteiligung der Frauen in Aufnahmen 1933 bei Grammophon  
(His Masters Voice)

59 Vgl. ebd., 2006, S. 26–31.

60 Vgl. Kinnear, S. 321–336.

Die Sängerinnen waren mit 76 Musikstücken an den Aufnahmen von Columbia im Jahr 1933 beteiligt. Somit kamen 63% der gesamten Aufnahmen in dieser Serie durch Frauen zustande.<sup>61</sup>

Interpreter	Anzahl	Bemerkung
Farahangiz Khanom (Shahr ashub kahnom, Iran khanom Matbuie)	32	Sängerin
Mehr Afagh Khanom	10	Sängerin
Madam Lazariya	8	Sängerin
Azam khanom	5	Sängerin
Loreta Haiyrapetiyani	4	Sängerin
Sakineh khanom	4	Sängerin
Qamari Khanom	3	Sängerin
Ezzat Ruhbakhsh	2	Sängerin
Khanom Sepehri	2	Sängerin
S. Panahi	2	Sängerin
Susan Khanom	2	Sängerin
Talat zaman khanom	2	Sängerin

Tabelle 44: Die Beteiligung der Frauen an Aufnahmen 1933 bei Columbia

Wie schon erwähnt, gelten die Aufnahmen von 1933 als die letzten Aufnahmen in der Herrschaftszeit von Pahlavi I, die im Iran realisiert wurden. Danach wurden einige Aufnahmen von den iranischen MusikerInnen im Ausland durchgeführt.

Die Frauen waren an diesen Aufnahmen nicht so aktiv beteiligt. Man begegnet nur drei Sängerinnen bei diesen Aufnahmen. Pari Aghababof war an den Aufnahmen bei der Firma Sodwa im Jahr 1936 in Aleppo beteiligt. Die vorhandenen Dokumente zeigen nicht, wie viele Musikstücke von ihr aufgenommen wurden. Bei den Aufnahmen der Firma Neayemrecord im Jahr 1939 in Bagdad begegnet man einer Sängerin, Ruhbakhsh. Leider sind die Informationen bezüglich dieser Aufnahmen unvollständig. Bei den Aufnahmen der Firma Sodwa im Jahr 1939 in Aleppo war eine anonyme Sängerin zu hören. Sie wurde mit der Abkürzung M. B. (Malakeh Borumand) auf der Schallplatte erwähnt.<sup>62</sup> Außerdem nahm eine andere Sängerin, Moluk Khanom Zarrabi, auch in dieser Serie einige Musikstücke auf.

61 Vgl. ebd., S. 369–391.

62 Vgl. Mansour, 2009, S. 8–13.



Die Teilnahme der Sängerinnen an der Schallplattenproduktion während der Herrschaftszeit von Pahlavi I wird anhand der kommenden Tabelle besonders deutlich.

	<b>Name</b>	<b>Labels</b>	<b>Die Anzahl der Aufnahmen</b>
1	Moluk Khanom Zarrabi	His Masters Voice, Polyphon, Parlophon, Odeon, Sodwa	210
2	Qamar al-Moluk Vaziri	His Masters Voice, Polyphon, Parlophon, Odeon	206
3	Ruhangiz	Polyphon, Baidaphon, Parlophon, His Masters Voice	78
4	Nayyer Azam Rumi	His Masters Voice, Polyphon	60
5	Farah angiz Khanom	Columbia	32
6	Iran Khanom	His Masters Voice	30
7	Pari AghaBabof	His MastersVoice, Parlophon, Odeon, Sodwa, Columbia, Polyphon	30
8	Mehr Afagh Khanom	Columbia	Circa 26
9	Golriz Khanom	His Masters Voice	24
10	Parvaneh Khanom	His Masters Voice	22
13	Fakhr al-Moluk Khanom	Pathe, His Masters Voice	Circa 18
14	Iran al-Doleh	Pathe	Circa 18
15	Moluk Parvin Khanom	His Masters Voice	18
16	Iran Khanom Sadeghi	Columbia	16
17	Madam Gaspariyan	Columbia	16
18	Nahid Nikbakht	Columbia	16
19	Akhtar Khanom	His Masters Voice	Circa14
20	Iran al-Doleh Heleni	Columbia	Circa 14
21	Madam Siranush	Columbia	12

22	Mehr Bagheri Khanom	His Masters Voice	12
23	Madam Belansh	Baidaphon	10
24	Dushizeh Gurkian	His Masters Voice	8
25	Madam Lazariya	Columbia	8
26	Ashraf al-Saltaneh	Columbia	6
27	Ezzat al-Moluk Khanom	His Masters Voice	6
28	Sudabeh Shirazi	Columbia	6
29	Azam khanom	Columbia	5
30	Farahi Bakhsh Khanom	Columbia	4
31	Loreta Haiyrapetian	Columbia	4
33	Sakineh khanom	Columbia	4
34	Susan Khanom	Columbia	4
35	Zahra Khanom-e Kuchak	His Masters Voice, Pathe	Circa 4
36	Qamari Khanom	Columbia	3
37	Behdjat Khanom	Columbia	2
38	Ezzat Ruhbakhsh	Columbia, Neayemrecord	2
39	Khanom Sepehri	Columbia	2
40	Lurik Musesian	Parlophon	2
41	Loreta Musesian	Parlophon	2
42	Madam Araksiya Asaturian	Parlophon	2
43	Madam Subrotefanaya	Baidaphon	2
44	Mahlaqa Khanom	Columbia	2
45	Mahrokh Khanom	Baidaphon	2
46	Mahin Khanom	Baidaphon	2
47	Shamsi Khanom	Polyphon	2
48	S. Panahi	Columbia	2
49	Talat zaman khanom	Columbia	2

50	Turan Khanom	Columbia	2
51	Zahra Khanom Andalib	Baidaphon	2
52	Heshmat Khanom	Columbia	1
53	Khanom M. B.(Malakeh Borumand)	Sodwa	?
55	Tadjmah Khanom	Pathe	?
56	Zinat al-Moluk Khanom	Pathe	?

Tabelle 45: Die Liste der beteiligten Sängerinnen an der Schallplattenproduktion in der Herrschaftszeit von Pahlavi I

Nach dieser Tabelle nahmen insgesamt 53 Sängerinnen an den Aufnahmen teil. Die Tatsache, dass die Zahl der Sängerinnen von drei in der Qadscha-  
renzeit auf 53 in Pahlavi I gestiegen ist, zeigt einen großen Fortschritt in der  
medialen Präsenz des Lebens der Musikerinnen in der Zeit von Pahlavi I.  
Außer den Sängerinnen waren folgende Instrumentalisten an den Aufnah-  
men beteiligt:

	Name	Instrument
1	Katrin Astekanian	Klavier
2	Parvaneh Khanom	Setar
3	Batul Khanom	Geige
4	Frau Jordan	Dirigent
5	Frau Murvoleh	Klavier
6	Chehreh Gosha	Tar

Tabelle 46: Die Liste der beteiligten Musikerinnen an der Schallplattenproduktion in der Herrschaftszeit von Pahlavi I

Es ist bemerkenswert, dass die meisten dieser Instrumentalisten zu religi-  
ösen Minderheiten gehörten. Dies wird in den kommenden Kapiteln aus-  
führlich untersucht.

Im nächsten Abschnitt wird ein anderer Aspekt der medialen Präsenz  
der Frauen, öffentliche Konzerte, untersucht.

### 6.3.3 Frauen auf der Bühne: öffentliche Konzerte als Spannungsfeld zwischen Modernisierung und Tradition

Anfang des vergangenen Jahrhunderts fanden die ersten öffentlichen Konzerte im Iran statt:

«The typical performance of classical music in earlier times was at a private concert, attend perhaps by several dozen persons, at the court or in the garden of an aristocrat. This type of musical event persists, but other venues of performance have been added. A performance in earlier times evidently was relatively long; one to three hours might have been typical. Although small ensembles, consisting of two or three melodic instruments plus drum, were known, a performance was often carried out by a single performer: a *tār* player, for example, or a singer accompanied by *tār* and *dombak*. [...] Early in the twentieth century, public concerts were instituted in imitation of European practice. [...] A concert arranged by Darvish Khān in 1906 under the aegis of a *sufi* circle called *Okhovvat* is still frequently mentioned as a landmark.»<sup>63</sup>

Bruno Nettl zeigte, dass die Entstehung der öffentlichen Konzerte das Ergebnis des Nachahmens der europäischen Kultur war. Dies fand sowohl auf Seiten der Musiker statt, die Elemente der europäischen Musikkultur übernahmen, als auch auf Seiten der Zuhörer, die, wie die Europäer, Musik in Form eines öffentlichen Konzertes erleben wollten.

Das Konzert entstand im 18. Jahrhundert in Europa. Der größte Unterschied zwischen dem Konzert und anderen Musikaufführungen bestand darin, dass beim Konzert die Musik im Mittelpunkt stand. Die Musik hatte in anderen Zusammenhängen eher eine «dienende» als eine «herrschende» Rolle:

«Doch im Laufe des 18. Jahrhunderts wurde die Musik von der Dienerin zur Herrin, von der Verpackung zum Inhalt, vom Mittel zum Zweck, vom Gast zur Hauseigentümerin.»<sup>64</sup>

Im 18. Jahrhundert befreiten sich die Musiker Schritt für Schritt vom Dienst am Hof. Dies führte dazu, dass ein neues bürgerliches Musikleben entstand. Das Konzert spielte eine große Rolle in diesem neuen Musikleben. Man erkennt auch die Einflüsse der Religiosität im Konzert, obwohl es eine säkulare Veranstaltung war.

<sup>63</sup> Nettl, 1978, S. 151.

<sup>64</sup> Schulze, S. 46.

«[So] zehren Konzerte bis heute vom Geist der Religiosität. Sie wirken immer noch wie Nachfolgerituale der Liturgie, und das konzentrierte Zuhören erscheint wie ein Gebet.»<sup>65</sup>

Die Entwicklung und Etablierung öffentlicher Konzerte im Iran hatte ihren Ursprung in der Begegnung der iranischen Gesellschaft mit der westlichen Kultur. Das erste öffentliche Konzert fand im Jahr 1906, als die Konstitutionelle Revolution ausbrach, statt. Die Idee, öffentliche Konzerte zu geben, wurde erstmals durch die Vermittlung des Vereins Okhovat realisiert, eine Institution, die an eine Tasavof-Ordnung angebunden ist und die Feste anlässlich des Geburtstags der heiligen Muslime und sozialer Ereignisse organisierte. Der Verein hatte ein Orchester mit circa 20 Musikern. Diese spielten in der Mehrheit iranische Instrumente und gaben öffentliche Konzerte in den Gärten oder im Haus des Gründers des Vereins. Die musikalische Leitung des Orchesters hatte Darvish Khan inne.<sup>66</sup>

Das Konzert als Aufführungsform war bis zum Ende der Qadscharen-Dynastie wenig verbreitet. Im Gegensatz zur Schallplattenaufnahme, an der iranische Sängerinnen sich 1912 zum ersten Mal beteiligten, bekamen die iranischen Musikerinnen bis zum Ende der Qadscharen-Dynastie nicht die Möglichkeit, öffentliche Konzerte zu geben. Zum ersten Mal gab die Sängerin Qamar al-moluk Vaziri im Jahr 1924 ein Konzert. Nicht zuletzt deshalb ist es hier angebracht, ihren Lebenslauf darzustellen und ihre Konzerte und Aufnahmen aus sozialpolitischer Sicht zu betrachten.

### 6.3.3.1 Eine biographische Skizze der Sängerin Qamar al-Moluk Vaziri

Qamar al-Moluk Vaziri wurde im Jahr 1905 in Takistan, im Nordiran, geboren. Ihre Großmutter war Sängerin am Hof der Qadscharen. Sie zog sie nach dem frühen Tod der Eltern groß. Qamar al-Moluk Vaziri sagte über die Rolle ihrer Großmutter in ihrem Leben:

«Meine Großmutter hat mich zu den religiösen Zeremonien, in denen sie gesungen hat, mitgenommen. Hier habe ich gelernt, wie man das Publikum mit Gesang begeistern kann.»<sup>67</sup>

Als Qamar al-Moluk Vaziri jung war, bat sie ihre Großmutter, bei einem Gesanglehrer weiterlernen zu dürfen. Ihrem Wunsch wurde nicht entsprochen, da es damals nicht üblich war, dass ein Mann ein Mädchen unterrichte.

65 Ebd., S. 47.

66 Vgl. Khaleqi, 2011, S. 71–75.

67 Khaleqi, Sohre, S. 25 (eigene Übersetzung).

tet. Doch infolge des Beharrens von Qamar al-Moluk Vaziri gab die Großmutter nach. Der Name ihres ersten Gesangslehrers ist nicht bekannt. Nach dem Tod der Großmutter wohnte sie bei einem Bekannten der Familie, der gute Kontakte zu Musikern pflegte. In seinem Haus lernte Qamar al-Moluk Vaziri einige iranische Musiker kennen. Die Bekanntschaft zu dem Musiker Nezam al-Din Lachini eröffnete ihr einen neuen Weg.<sup>68</sup> Ihre Erfahrungen, die sie bis dato sammelte, beschränkten sich auf religiösen Gesang. Mit Hilfe von Nezam al-Din Lachini begann sie aus der Musikgattung *Tasnif* einige Lieder ohne religiösen Inhalt zu singen. Der Wendepunkt in ihren musikalischen Leben bestand aber in der Bekanntschaft zu dem berühmten iranischen Musiker Morteza Neydavud. Aufgrund seines Unterrichtes konnte Qamar al-Moluk Vaziri das Repertoire der klassischen iranischen Musik (*Radif*) besser erlernen.<sup>69</sup>

Die musikalische Bildung bei Morteza Neydavud führte zu ihrem ersten öffentlichen Konzert mit ihm im Jahr 1924. Sie sang im Alter von neunzehn Jahren ohne Kopftuch. Dieses Ereignis ist sowohl aus musikalischer als auch für die Geschichte der iranischen Frauen von Bedeutung.

Qamar al-Moluk Vaziri beschrieb dieses Konzert so:

«Der Tag des Konzerts ist für mich eine unvergessliche Erinnerung. Als ich in den Saal kam, haben viele Leute auf meinen Auftritt gewartet. Unter den Zuschauern waren einige, die unzufrieden waren. Ich ging auf die Bühne und als ich den Beifall der Zuschauer hörte, wurde ich mutig. Neydavud hat mich mit dem Instrument *Tar* begleitet.»<sup>70</sup>

Nach dem Konzert wurde Qamar al-Moluk Vaziri von der Polizei verhaftet. Sie musste bei der Polizei versichern, nie wieder ohne Kopftuch Konzerte zu geben.<sup>71</sup>

Durch dieses Konzert wurde die Aufmerksamkeit der ausländischen Aufnahmefirmen geweckt.

Die erste Aufnahme von Qamar al-Moluk Vaziri wurde im Jahr 1926 durch die Firma Grammophon (mit dem Label His Masters Voice) durchgeführt. Morteza Neydavud und Hassan Etezadi begleiteten sie mit dem Instrument *Tar*. Es wurden insgesamt 25 Schallplatten, jeweils Doppelseitig, gepresst. Die zweite Aufnahmeserie wurde im Jahr 1927 durch die Firma Polyphon durchgeführt. Qamar al-Moluk Vaziri schloss im Jahr 1927 einen Vertrag mit Polyphon über drei Jahre ab. Leider sind nicht mehr alle

68 Vgl. ebd., S. 36.

69 Vgl. Sepanta, 1990, S. 192 f.

70 Khaleqi, Sohre, S. 83 f. (eigene Übersetzung).

71 Vgl. ebd., S. 86.

Aufnahmen vorhanden. Amir Arsalan Dargahi (*Tar*), Hossein Yahaghi (Geige) und Amir Jahed (Komponist) begleiteten Qamar al-Moluk Vaziri in der Aufnahme von 28 doppelseitigen Schallplatten. Ihre dritte Aufnahme wurde im Jahr 1929 wieder von Polyphon durchgeführt. Es wird vermutet, dass in dieser Serie 30 Schallplatten, jeweils doppelseitig, aufgenommen wurden.<sup>72</sup> Morteza Neydavud (*Tar*), Musa Neydavud (Geige) und Jaqub Khan-e Rashti (Flöte) waren an diesen Aufnahmen beteiligt.

Zum letzten Mal nahm Qamar al-Moluk Vaziri im Jahr 1932 einige Musikstücke auf. Diese wurden durch die Firma Baidaphon durchgeführt und von der Firma Parlophon vervielfältigt, da Baidaphon anlässlich der Wirtschaftskrise von Parlophon aufgekauft wurde.<sup>73</sup> Morteza Neydavud (*Tar*), Musa Neydavud (Geige) und Morteza Mahjubi (Klavier) begleiteten die Sängerin bei der Aufnahme von 40 doppelseitigen Schallplatten.<sup>74</sup> Diese Aufnahmen wurden wieder im Jahr 1937 vom Label «Odeon» vervielfältigt.

Parallel zu den erwähnten Aufnahmen setzte Qamar al-Moluk Vaziri ihr Konzertleben fort. Ihre Konzerte können in zwei Phasen unterteilt werden:

1. Die Konzerte zwischen 1924 und 1933
2. Die Konzerte zwischen 1933 und 1941

In der ersten Phase wurden vier Aufnahmeserien von Qamar al-Moluk Vaziri durchgeführt. Sowohl in ihrem ersten Konzert als auch in ihrer ersten Aufnahme bei der Firma Grammophon war Morteza Neydavud als *Tar*-Spieler und Komponist präsent. An weiteren Aufnahmen von 1929 und 1931 waren Morteza Neydavud (*Tar*) und Musa Neydavud (Geige) als Instrumentalisten und Komponisten beteiligt.

Viele ihrer Konzerte in der ersten Phase kamen also mit den obengenannten beiden Musikern zustande. Es stellt sich die Frage, ob das Repertoire des Konzerts mit dem Repertoire der Aufnahmen gleich gewesen ist. Um diese Frage zu beantworten, sind die vorhandenen Dokumente nicht ausreichend. Laut der Zeitung *Ettelā'āt* sieht die Liste der Konzerte von Qamar al-Moluk Vaziri mit Morteza Neydavud (*Tar*) und Musa Neydavud (Geige) wie folgt aus:

1. Konzert im Sepah Kino in Teheran am 15. Mai 1931
2. Konzert im Palas Kino in Teheran am 28. April 1932
3. Konzert in der Halle Nekuie in Teheran am 09. März 1933
4. Konzert im Djahan Kino in Teheran 24. April 1933

72 Vgl. Mansour, 2005, S. 18.

73 Vgl. ebd., S. 22.

74 Vgl. ebd., S. 23.

Außer diesen Konzerten in Teheran gab Qamar al-Moluk Vaziri mit Morteza Neydavud auch ein Konzert in Hamedan im Westen des Iran.

Darüber hinaus waren Hassan Etezadi 1926 an den Aufnahmen der Firma Grammophon als Tar-Spieler und Amir Jahed 1927 an den Aufnahmen von Polyphon als Komponist beteiligt. Die beiden musizierten mit Qamar al-Moluk Vaziri in einem weiteren Konzert, welches am 16. Juni 1927 als Erinnerung an den Dichter Iraj Mirza und den Musiker Darvish Khan im Grand Hotel in Teheran veranstaltet wurde.<sup>75</sup>

Bis auf ein Konzert am 19. Januar 1929 im Teheraner Grand Hotel waren immer diejenigen Musiker an den Konzerten beteiligt, die auch Aufnahmen mit Qamar al-Moluk Vaziri gemacht hatten. Bei diesem Konzert begleitete sie Musa Ma'rufi (*Tar*). Ein bemerkenswertes Konzert von Qamar al-Moluk Vaziri fand am 26. Mai 1930 im Grand Hotel in Teheran statt. An diesem Konzert durften nur Frauen teilnehmen. Außer in Teheran und in Hamedan gab Qamar al-Moluk Vaziri einige Konzerte in Mashhad im Nordosten des Iran und in Tabriz im Nordwesten des Landes.

In der zweiten Phase fanden keine Aufnahmen statt und Qamar al-Moluk Vaziri gab Konzerte mit unterschiedlichen Musikern. In den vorhandenen Dokumenten sind zwei Anzeigen zu finden, welche sich ausnahmsweise auf Konzerte von Qamar al-Moluk Vaziri mit den Brüdern Neydavud beziehen:

1. Das Konzert von Qamar al-Moluk Vaziri mit den Brüdern Neydavud (veröffentlicht am 11. Juli 1934).
2. Das Konzert von Qamar al-Moluk Vaziri mit Morteza Neydavud (veröffentlicht am 17. Mai 1938).<sup>76</sup>

Bei anderen Konzerten wurde Qamar al-Moluk Vaziri durch einige Musiker begleitet, die an ihren Aufnahmen nicht beteiligt waren. Die Liste dieser Konzerte lassen sich anhand der vorhandenen Dokumente nachweisen:<sup>77</sup>

1. Das Konzert mit dem Orchester von Ebrahim Mansouri am 6. und 7. Juni 1935 in der Halle Nekuie in Teheran.
2. Das Konzert mit Abolhasan Saba (Geige) und Kamusi (*Tar*) am 4. September 1936 im Teheran Kino in Teheran.
3. Das Konzert mit Kamali (Tar-Spieler) ab 23. August 1940 jede Nacht im Café Nader.
4. Das Konzert mit Kamali (*Tar*) und Tatayie (Geige) jede Nacht im Café Shemshad ab März 1941.

75 Vgl. Khaleqi, Sohre, S. 93.

76 Vgl. ebd., S. 97.

77 Vgl. ebd., S. 97 f.



5. Das Konzert mit dem Orchester von Heik Numian und Ashut Arastamian (Konsert-e Sharghi) am 13. Dezember 1941 im Teheran Kino.

Infolge des Erfolgs von Qamar al-Moluk Vaziri im Medium Schallplatte und Konzert setzte sie ihre Karriere ab 1940 im neu gegründeten Medium Radio fort.

#### 6.3.3.2 Die politischen und gesellschaftlichen Implikationen der Werke von Qamar al-Moluk Vaziri

Das erste Konzert von Qamar Al-Moluk Vaziri ohne Kopftuch im Jahr 1924 präsentierte ein neues Bild der iranischen Frauen. Der Konflikt zwischen der traditionellen und modernen Denkweise war ein politischer und gesellschaftlicher Konflikt im Iran in den 1920er und 1930er Jahren. Infolgedessen hat das Konzert von Qamar al-Moluk Vaziri verschiedene Reaktionen in der iranischen Gesellschaft hervorgerufen. Traditionelle und religiöse Menschen waren gegen Qamar al-Moluk Vaziri. Sie bewirkten, dass die Musikerin nach ihrem Tod im Jahr 1959 nicht in einer Moschee aufgebahrt werden durfte.<sup>78</sup> Auf der anderen Seite stimmte das Bild der iranischen Frau im Konzert von Qamar al-Moluk Vaziri mit den Meinungen der damaligen iranischen Intellektuellen über die Änderung des Lebens der iranischen Frauen überein.

Viele damalige iranische Intellektuelle erkannten, wie erwähnt, die Notwendigkeit der Veränderung der Situation iranischer Frauen in der Gesellschaft. Sie wollten das gesellschaftliche Leben der Frauen aktiver gestalten, deswegen versuchten sie die patriarchalisch geprägte Kultur zu ändern.

«Die damaligen iranischen Intellektuellen haben die Gründe der Passivität der iranischen Frauen in der iranischen Gesellschaft in zwei Kategorien eingeordnet: 1. Die iranische Kultur, in der die Männer die dominante Rolle spielen und die Frauen erniedrigt werden. 2. Die mangelnde Bereitschaft der Frauen eine aktive Rolle in der Gesellschaft zu spielen.»<sup>79</sup>

Damals wurde die Verbesserung der Lebensumstände iranischer Frauen häufiger in den Zeitschriften thematisiert. Einige Autoren sahen in Verschleierung ein Hindernis für die Verbesserung der gesellschaftlichen Lage der Frauen.<sup>80</sup>

78 Siehe zum Beispiel: Khaleqi, Sohre, S. 301.

79 Khosro Panah, S. 117 (eigene Übersetzung).

80 Vgl. ebd., S. 121.

Der unverschleierte Auftritt Qamar al-Moluk Vaziris setzte sie mit den erwähnten Intellektuellen in Verbindung. Dies ist in den Aufnahmen einiger Musikstücke zu erkennen, die sich inhaltlich mit dem Wandel der gesellschaftlichen Lage der Frauen beschäftigten. Eines ihrer bedeutenden Lieder mit gesellschaftlich-politischem Hintergrund ist «Zan dar Djame'h» (Frau in der Gesellschaft) aus der Gattung *Tasnif*, das Kritik an der islamischen Kleiderordnung für Frauen übt. Das Lied wurde im Jahr 1929 von der Plattenfirma Polyphon auf Schallplatte festgehalten.<sup>81</sup> Der Text beginnt mit einer Kritik an der gesellschaftlichen Lage iranischer Frauen:

<i>Zan ey nogole Golzare Hasti</i>	Oh Frau! Du bist wie eine Blume im Garten des Lebens.
<i>Bin chon Migozaranad be Pasti</i>	Guck mal, wie verächtlich sie [eine Frau] lebt!

Dann wird angedeutet, dass die Bildungslage der Frauen verbessert werden soll, damit sie besser ihre Kinder erziehen:

<i>Mame Dana Bayad</i>	Sie soll eine weise Mutter sein, um mit
<i>Ta ze Danesh zayad</i>	ihrem Wissen ein weises Kind zu erziehen.
<i>Tefle 'Aqel</i>	

Im Folgenden werden Frauen aufgefordert, sich mehr zu bilden:

<i>Bar Khod Zellat ta be key Khahi?</i>	[Oh Frau!] Wie lange willst du erniedrigt bleiben?
<i>Chashmi Baz kon bahre Agahai!</i>	Öffne deine Augen zur Weisheit!

Dann wird die Gleichstellung der Männer und Frauen betont:

<i>Ezzat Mardan</i>	Die Ehre der Männer gleicht der Ehre der
<i>Ezzat Zanha.</i>	Frauen.
<i>Sa 'adate ma</i>	Unser Glück [Das Glück der Männer] ist
<i>Dar Kafe Anhast</i>	abhängig vom Glück der Frauen!

Des Weiteren wird an die Gesellschaft appelliert, die Frauen zu respektieren:

---

81 Höchstwahrscheinlich stammt der Text von Mohammad Taqi Bahar, einem der renommierten Dichter der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. In seiner Gesamtausgabe erschien dieses Gedicht nicht, aber viele Forscher wie zum Beispiel Shahin Seraj sind der Meinung, dass einige Gedichte von Mohammad Taqi Bahar nicht schriftlich, sondern nur durch die Schallplattenaufnahmen veröffentlicht wurden ([www.Bahar-site.fr](http://www.Bahar-site.fr)). Man kann vermuten, dass «Zan dar Djame'h» auch zu diesen Gedichten gehört.

<i>Zan dar Djame 'h bashad Gerami</i>	Frauen sollen in der Gesellschaft verehrt werden!
<i>Nist zan dar khore Bi Ehterami</i>	Sie haben die Missachtung nicht verdient!

Dann übte der Dichter Kritik an der Verschleierung der Frauen. Er kritisierte die Männer, die aus «Dummheit» (siehe Liedtext unten) für eine islamische Kleiderordnung für Frauen sind. Seiner Meinung nach werden Frauen reiner sein, je gebildeter sie sind. Die Verschleierung beschränke die Bildung der Frauen. Diese Beschränkung führe zur Ungebildetheit. Seiner Meinung nach konnte eine ungebildete Frau nicht dauerhaft rein sein.

Es ist herauszustellen, dass der Dichter die Bildung als eine moralische Angelegenheit sieht. Seine Auslegung polemisiert über eine am Anfang des 20. Jahrhunderts gängige Ansicht, wonach die Ausbildung von Mädchen in Schulen als ein Angriff auf den Islam betrachtet wurde.<sup>82</sup>

<i>Gashte az bi Hooshi</i>	Aus der Dummheit fördert der ungebildete
<i>Hamiye Rupooshi</i>	Mann die [islamische] Verschleierung!
<i>Sheikhe 'Ami.</i>	
<i>Zan agar dar in Parde Penhan Manad</i>	Wie kann eine Frau rein sein, wenn sie
<i>Koja degar darse 'Effat Khanad</i>	verschleiert ist?!
<i>Effat Dani</i>	Wenn man ungebildet ist, wird die
<i>Ba nadani</i>	Reinheit vergänglich!
<i>Bashad fani</i>	

Aus der musikalischen Sicht steht das Lied mit Kompositionsformen von Amir Djahed in den 1920er und 1930er Jahren in Übereinstimmung. Er setzte eine neue Technik in der Komposition von *Tasnif* ein.<sup>83</sup> Wie im Kapitel fünf erwähnt, ist *Dastgah* ein Modalkomplex. In dieser Technik werden die wichtigsten Modal-Gushe-ha von jedem *Dastgah* bei der Melodiekomposition benutzt.<sup>84</sup> Diese Art von *Tasnif* stellte eine Modulation dar, welche vor Amir Djahed nicht üblich war. Die Komponisten von *Tasnif* vor Amir Djahed, wie zum Beispiel Aref Qazvini, setzten nur den Grundmodus von jedem *Dastgah* bei Melodiekompositionen ein. Der Komponist von *Tasnif* «Zan dar Jame 'h» ist höchstwahrscheinlich Morteza Neydavud. Aber es gibt keinen eindeutigen Beleg dafür. Auf der Schallplatte steht, dass Morteza Neydavud (*Tar*) und Musa Neydud (Geige) den Gesang von Qamar al-Moluk Vaziri begleiteten. Man kann angesichts der damaligen Zusam-

82 Vgl. Khosro Panah, S. 39.

83 Vgl. Fatemi, 2013, S. 65.

84 Vgl. ebd., S. 68.

menarbeit zwischen Qamar al-Moluk Vaziri und Morteza Neydavud davon ausgehen, dass «Zan dar Jame'h» von ihm komponiert wurde.

Der *Tasnif* «Zan dar Djame'h» wurde in *Awaz Bayate Esfahan* komponiert. Am Anfang bewegt sich die Melodie im Grundmodus von *Bayate Esfahan*. Hier ist der Grundton (*Shahed*) G. Danach wird ein Modal-Gushe, *Bayate Raje* vorgestellt, dessen *Shahed* A ist. Im Folgenden zeigt sich ein anderer Modal-Gushe, Ushaq (*Owj*). Am Ende kehrt die Melodie wieder in den Grundmodus von *Bayate Esfahan* zurück.

Die Analyse dieses Liedes zeigt, inwieweit eine musikalisch angepasste Komposition zur Übertragung eines provokanten Textes fähig ist. Wenn das Lied nicht in der Gattung *Tasnif* komponiert worden wäre, die in den 1920er und 1930er Jahren sehr gängig war, hätte es eventuell nicht verbreitet werden können.

Die politisch-gesellschaftlichen Implikationen der Musikstücke von Qamar al-Moluk Vaziri sind nicht nur auf die 1920er und 1930er Jahre zu beschränken. Sie ist derzeit für die sozialen Kräfte, die um die Gleichberechtigung der Frauen in der iranischen Gesellschaft kämpfen, von Bedeutung. Zwischen den Jahren 1998 bis 2004 wurden nach meinen Recherchen elf Artikel über Qamar al-Moluk Vaziri in der iranischen Presse veröffentlicht.<sup>85</sup> Zwei dieser Artikel zeigen die Relevanz der Sängerin für die oben erwähnten sozialen Kräfte. Ein Artikel wurde von Nooshin Ahmadi Khorasani<sup>86</sup> im August 1998 in der Zeitung *Jame Salem* geschrieben. Ihrer Meinung nach ist Qamar al-Moluk Vaziri eine Tabubrecherin, die in der Änderung der patriarchalen Kultur des Iran eine bedeutungsvolle Rolle spielte.<sup>87</sup> Der andere Artikel wurde im März 2004 anlässlich des Internationalen Frauentags (8. März) über den Werdegang und den Lebenslauf von Qamar al-Moluk Vaziri in der Zeitschrift *Chista* veröffentlicht.

Es lässt sich also feststellen, dass die Lieder Qamar Al-Moluk Vaziris und ihre sozialpolitische Bedeutung – soweit es sich um die Gleichberechtigung von Mann und Frau im Iran handelt – nichts an Aktualität eingebüßt haben.

Das Kapitel gab einen Überblick über das Musikleben der Frauen von der Qadscharenzeit bis Pahlavi I. Mit der Beschreibung des Musiklebens der Frauen in der Jahrhundertwende, wurde die Relevanz der ersten Aufnahmen der iranischen Sängerinnen im Jahr 1912 hervorgehoben. Die Aufnahmeindustrie spielte die Rolle eines Tabubrechers, sodass iranische

85 Vgl. Halali, S. 297 f.

86 Eine iranische Frau, die sich für die Gleichberechtigung der Frauen in der iranischen Gesellschaft sehr engagiert.

87 Vgl. Khorasani, S. 69.

Sängerinnen ein männliches Publikum in großer Zahl erreichen konnten, was vorher nicht möglich war. Mit der Gründung der Pahlavi Dynastie im Jahr 1924 und deren beschriebener frauenbezogener Kulturpolitik, wurde eine neue Phase im Musikleben der Frauen begonnen. Dies umfasste eine starke mediale Präsenz, was sich in der Verbreitung der musikalischen Bildung, Schallplattenaufnahmen und öffentlichen Konzerten widerspiegelte.

## **7. Die ethnischen und religiösen Minderheiten im Wechselspiel zwischen Kulturpolitik und Aufnahmeindustrie**

Westasien kann aus ethnischer und religiöser Sicht als ein heterogenes Gebiet betrachtet werden. Verschiedene Ethnien und Religionen lebten seit Jahrhunderten nebeneinander. Ein gutes Beispiel für diese Vielfalt stellt das osmanische Reich dar. Der Iran bildet hierbei keine Ausnahme und beinhaltet seit der vorislamischen Zeit zahlreiche Ethnien und Religionen. Man kann an der Geschichte des Iran eine ständige Auseinandersetzung um die politische Vorherrschaft ablesen. Vom 16. bis zum 20. Jahrhundert herrschten im Iran unterschiedliche persisch- und türkischsprachige Ethnien wie zum Beispiel die Safawiden, Afschariden, Zand und Qadscharen. Die Gründung der Dynastie Pahlavi im Jahr 1924, deren Kulturpolitik auf Verbreitung der iranischen nationalen Identität basierte, führte im 20. Jahrhundert zu einem veränderten Verhältnis zwischen den religiösen und ethnischen Minderheiten und dem Staat. Die ethnischen und religiösen Minderheiten wurden sich Schritt für Schritt, insbesondere nach dem ersten Weltkrieg, einiger Rechte bewusst, die sie bisher nicht einforderten. Der neue Staat tendierte jedoch zu einer Homogenisierungspolitik, die zum Konflikt zwischen den ethnischen Minderheiten und der Zentralregierung führte.

«Die Homogenisierungspolitik der Regimes im Nahen Osten führte zur Unterdrückung der Minderheiten und veranlasste einen Konflikt zwischen den Staaten und Minderheiten. Sie rechtfertigten diese Unterdrückung mit der Logik, dass die Anerkennung der Identität der Minderheiten die Nationalsicherheit beschädigen kann.»<sup>1</sup>

Die entstehenden ethnischen Probleme wurden dabei weitgehend negiert.

«On the other hand, by claiming that the societies they controlled were homogeneous, these authoritarian rulers and governments wished to project the image that in their countries the ethnic problem did not exist, thereby facilitating the construction of unified or cohesive bodies of patriotic and obedient citizens that accept the legitimacy of the governments that purportedly represent the nations.»<sup>2</sup>

Es mischten sich auch ausländische Mächte ein. Sie instrumentalisieren die Minderheiten als Mittel zur Unterdrückung der Regierungen im Na-

---

1 Sinayi-Chamankhah, S. 194 (eigene Übersetzung).

2 Ma'oz-Sheffer, S. 3.

hen Osten.<sup>3</sup> Die geopolitische Lage der Minderheiten ist auch ein beachtenswerter Punkt in dem Konflikt zwischen den ethnischen Minderheiten und der Zentralregierung. Die Tatsache, dass Minderheiten meistens in den Grensräumen des Landes lebten, ermöglichte ihnen, sich Freiräume zu erkämpfen.<sup>4</sup> Die Gründung der autonomen Republik Aserbaidshan mit der Hauptstadt Tabriz zwischen Dezember 1945 und November 1946 und der Gründung der Republik Kurdistan mit der Hauptstadt Mahabad zwischen Januar und Dezember 1946 mit Unterstützung der Sowjetunion sind nennenswerte Beispiele, die den Konflikt zwischen der Zentralregierung und den ethnischen Minderheiten im Iran zeigen.

Das Thema religiöse Minderheiten ist genauso wie das Thema ethnische Minderheiten im Iran umstritten gewesen. Es gibt im Islamrecht den Begriff der «Buchreligion», der sich auf die Religionen Christentum, Judentum, Zoroastrismus und Sabier bezieht.<sup>5</sup> Nach dem Islamrecht genießen die Anhänger der erwähnten Religionen die Unterstützung des islamischen Staates. Gegenseitig müssen sie nach dem Islamrecht eine besondere Steuer *Dschizya* bezahlen. Ab dem 16. Jahrhundert, mit der Gründung der Dynastie Safawiden, wurde die Schia als offizielle Konfession des Landes bekannt gegeben. Nach diesem Ereignis nahm die Unterdrückung der religiösen Minderheiten im Iran zu.<sup>6</sup> Diese Unterdrückung ging bis ins 20. Jahrhundert weiter. Mit der Gründung der Dynastie Pahlavi verbesserte sich die Lage der religiösen Minderheiten Schritt für Schritt.

«The Pahlavi rule promoted homogenization; religious minorities were to join «the national mainstream.» Differences were theoretically nonexistent or of minimum importance; everyone was equal before the law; everyone was welcome into any profession. The sameness of all citizens was reiterated, and every ethnic and religious minority was referred to as *Irani* first and foremost.»<sup>7</sup>

Die Maßnahmen der Dynastie Pahlavi bezüglich der religiösen Minderheiten waren widersprüchlich. Einerseits verbesserte sich die Lage der religiösen Minderheiten mit der Verbreitung des Begriffs «Bürger» in der Gesellschaft, andererseits stand die Idee des Nationalismus als eines der wichtigsten Ziele des Regimes, im Gegensatz zur Erhöhung der gesellschaftlichen Rechte der religiösen Minderheiten, laut Sanasarian:

3 Vgl. Sinayi-Chamankhah, S. 194.

4 Vgl. Ma'oz-Sheffer, S. 195 f.

5 Siehe zum Beispiel: Mohammad Hossein Zade.

6 Vgl. Abadi, S. 2.

7 Sanasarian, S. 56.

«Most might not realize how easily nationalist tendencies can move toward fanaticism and become, similar to religious bigotry, a force wrapped in intense ethnocentrism and chauvinism. Reza Shah's rule brought relief and provided a security blanket for the non-Muslims; centralized uniformity protected them from the tyranny of the local religious zealots. Yet, the sharp ideological shift to strict Persianization deprived them of their small gains. All ethnic and religious minorities suffered the harsh consequences of the new nationalist ardor.»<sup>8</sup>

Insgesamt stellt Sanasarian die Lage der religiösen Minderheiten während der Herrschaftszeit von Pahlavi I wie folgt dar:

«Several facts have accompanied the reality of life for religious minorities: (1) they have been a minute group; (2) unlike some Muslim ethnic groups, they have had no claim to any discrete part of Iran's territory – in fact, geographically they have not been outsiders; (3) having experienced local tyranny, they have been obedient subjects of the modern state system, always aware of the menacing alternative; and (4) affected by the reverberations of national ideology and identity, education, and economic well-being, many minorities have achieved upward social mobility and have come to see themselves as Iranians.»<sup>9</sup>

Musik gehört zu einem der zentralen Bereiche, in dem die soziale Identität reflektiert und unmittelbar realisiert werden kann.

«Musics are invariably communal activities that bring the people together in specific alignments, whether as musicians, dancers or listening audience. The 'turning in' through music of these social alignments can provide a powerful affective experience in which social identity is literally embodied.»<sup>10</sup>

Im folgenden Abschnitt wird die Wechselbeziehungen zwischen der Identität der Minderheiten, der Kulturpolitik und der Aufnahmeindustrie beschrieben.

## 7.1 Die Schallplatte und religiöse Minderheiten im Iran

Die gesellschaftliche Lage religiöser Minderheiten am Ende der Qadscharzeit und während der Herrschaftszeit von Pahlavi I ist Untersuchungs-

---

8 Ebd., S. 55.

9 Ebd., S. 57.

10 Stokes, S. 12.



gegenstand des ersten Teils dieses Kapitels. Anschließend wird die Partizipation der religiösen Minderheiten an der Aufnahmeindustrie untersucht. Den größten Teil religiöser Minderheiten im Iran stellten folgende Gruppierungen dar: Armenier, Assyrer, Juden, Zoroastrier und Bahai.

Der Bahaismus entstand in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Ein junger Händler namens Seyyed Ali Mohammad stellte sich im Jahr 1844 als «*Bab*» vor.<sup>11</sup> Dieser Begriff bezieht sich im Bahaismus auf eine Person, die mit dem verborgenen Imam im Schiitentum im Kontakt ist. Der verborgene Imam gilt den Schiiten als Erlöser. Seyyed Ali Mohammad versprach die Beseitigung der Korruption in der Regierung und unter den islamischen Gelehrten, die Unterstützung der Händler sowie die Verbesserung der Lage der Frauen.<sup>12</sup> Die Regierung ging aber brutal gegen die Anhänger von Seyyed Ali Mohammad vor. Im Jahr 1850 wurde Seyyed Ali Mohammad hingerichtet.<sup>13</sup> Trotzdem konnte die Regierung diese Religion und ihre Anhänger nicht zerschlagen. Sie setzten ihre Aktivität im Verborgenen fort. Während der Herrschaftszeit von Pahlavi I konnten die Bahai öffentlich auftreten. Sie gründeten sogar eigene Schulen.

«Die Bahai waren konzentriert auf den kulturellen Bereich. Während der Herrschaftszeit von Reza Schah hatten ihre Schulen einen guten Ruf. Viele Intellektuelle und bedeutende Familien ließen ihre Kinder in diese Schulen einschreiben.»<sup>14</sup>

Trotz der positiven Veränderung der gesellschaftlichen Lage der Bahai wurde ihr Glauben auch während der Herrschaftszeit von Pahlavi I nicht offiziell als Religion anerkannt, sodass die Schulen dieser Glaubensgemeinschaft wieder geschlossen wurden.<sup>15</sup>

Die verschiedenen Konfessionen des Christentums haben ihre eigenen Anhänger im Iran. Dennoch besteht der Großteil der christlichen Bevölkerung aus Armeniern und Assyrern. Christliche Minderheiten hatten in der Qadscharenzeit einen stabilen gesellschaftlichen Status, im Gegensatz zu den Anhängern des Bahaismus. Damals gehörten einige der renommiertesten iranischen Händler den christlichen Minderheiten an. Außerdem wurden sie im Außenministerium auch in einigen Berufen beispielsweise als Dolmetscher angestellt. Parallel zum wirtschaftlichen Aufschwung bei den Christen und besonders bei den Armeniern in der Qadscharenzeit ent-

11 Vgl. Abrahamian, S. 23.

12 Vgl. ebd.

13 Vgl. ebd.

14 Basirat Manesh, S. 3 (eigene Übersetzung).

15 Vgl. ebd., S. 3.

wickelte sich ein religiöser Fanatismus, der zur Folge hatte, dass die gesellschaftliche Anerkennung abnahm.<sup>16</sup> Dies änderte sich nach der Gründung der Dynastie Pahlavi:

«Im Gegensatz zu den islamischen Gelehrten, deren Wirkung auf politischer und gesellschaftlicher Ebene während der Herrschaftszeit von Pahlavi I sank, verbesserte sich die Lage der religiösen Minderheiten im Allgemeinen. Diese Verbesserung war im wirtschaftlichen Bereich auffällig. Sie hatte ihren Ursprung in der Politik des Regimes von Reza Schah, welche nicht auf die Entfaltung von Freiheit, Selbstbestimmung und Gerechtigkeit zielte, sondern versuchte, ein strenges Regimes gegenüber allen Iranern zu etablieren. Infolge dieser Politik veränderte sich die Lage der Armenier, Juden und Zoroastrier positiv. Sie konnten sich in neuen Berufsfeldern betätigen.»<sup>17</sup>

Die Juden hatten während der Herrschaftszeit der Qadscharen einen niedrigeren gesellschaftlichen Status im Vergleich zu den christlichen Minderheiten. Die problematische Position der Juden im Iran hatte ihren Ursprung in der Safavidenzeit. Das Schiitentum war der wichtigste Teil der Kulturpolitik dieser Dynastie, welche zwischen 1501 und 1722 im Iran herrschte. Die Juden wurden laut einigen islamischen Auslegungen als unreine Menschen eingestuft. In einigen Epochen wurden sie sogar gezwungen, besondere Kleidung anzuziehen, um von Muslimen unterschieden werden zu können.<sup>18</sup> Auch in der Qadscharenzeit war die Situation für Juden dramatisch. Sie hatten kein Eigentumsrecht und waren beruflich nicht frei.<sup>19</sup> Außer den Juden, die Juwelen-Handel betrieben, hatten andere Juden Berufe, denen in der Gesellschaft kein großes Ansehen zukam. Einige waren als Musiker in der Motrebi-Musik beschäftigt und andere als Straßenverkäufer tätig.<sup>20</sup> Sie waren damals finanziell abhängig von den ausländischen Juden. Die Gründung der jüdischen Schulen Aliance, durch die Universal Union der Juden im Jahr 1898 kann als Wendepunkt in der Geschichte der iranischen Juden gesehen werden.<sup>21</sup> Nach diesem Ereignis nahm die Zahl der gebildeten Juden im Iran zu. Nach der Konstitutionellen Revolution im Jahr 1906 verbesserte sich die gesellschaftliche Lage der Juden im Iran immens. Dieser Prozess beschleunigte sich mit der Gründung der Dynastie Pahlavi. Im Vergleich zu der Qadscharenzeit bekamen sie in der Herrschaftszeit

16 Vgl. Issawi, S. 219.

17 Mokhber, S. 41 f., zitiert nach Basirat Manesh, S. 153 (eigene Übersetzung).

18 Vgl. Rahimiye, S. 372.

19 Vgl. Sahim, S. 59.

20 Vgl. Issawi, S. 219.

21 Vgl. Sahim, S. 60.

Pahlavi I wie andere religiöse Minderheiten mehr gesellschaftliche Rechte zugesprochen.

Die Gläubigen an Zoroaster erlebten eine schwere Zeit während der Herrschaft der Qadscharen. Die Zoroastrier wurden stark diskriminiert, obwohl ihre Religion nach dem islamischen Recht als Buchreligion galt. Laut einer fanatischen Auslegung wurden sie, ähnlich wie die Juden, als unreine Menschen eingestuft und infolgedessen stigmatisiert.<sup>22</sup> Diese Tatsache führte zur Auswanderung in umliegende Dörfer. Nach vorliegenden Dokumenten sank die Zahl der zoroastrischen Familien auf 100 in Teheran und 400 in Isfahan.<sup>23</sup> Nach diesem Bericht litten sie in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts stark unter Armut. Die meisten waren als Bauern beschäftigt. Die anderen waren in Berufen wie zum Beispiel Tischlerei, Weberei und Kleinhandel tätig.<sup>24</sup> Wie Juden waren die Zoroaster in der Qadscharenzeit finanziell abhängig von ausländischer Hilfe. Die Zoroastrier in Indien<sup>25</sup>, die im Jahr 1854 eine Stiftung gründeten, waren damals die wichtigsten Unterstützer der Zoroastrier im Iran.<sup>26</sup> Die Stiftung schickte im Jahr 1854 einen Vertreter namens Manekji Limji Hataria in den Iran, um die Lage der Zoroastrier zu untersuchen. Infolge seiner Bemühungen wurden in Teheran und Yazd einige Schulen für Zoroastrische Schüler gegründet.<sup>27</sup> Mit der Anstrengung der Stiftung der Zoroastrier in Indien und dem Druck von Großbritannien wurde die schon erwähnte Steuer, *Dschizya*, für Zoroastrier abgesetzt.<sup>28</sup> Die Zoroastrier in Indien werden als Parsen bezeichnet. Die Parsen gehören zu dieser Zeit zu einer der einflussreichsten Minderheiten in Indien:

«Die Parsen sind die Zoroastrier von Indien. Die Meisten von ihnen leben in Mumbai, Kalkutta, Madras und Karatschi. Sie sind meistens Geschäftsmann von Beruf und gelten als eines der reichsten Völker in Indien.»<sup>29</sup>

Im Jahr 652 stürzte das iranische Kaiserreich und Muslime eroberten Iran. Die Verbreitung des Islams im Iran führte zur Auswanderung der Zoroastrier in den Osten des Landes und auf die Insel Hormus im Süden des Iran.<sup>30</sup>

22 Vgl. Chaksi, S. 66 f.

23 Vgl. ebd., S. 67.

24 Vgl. ebd., S. 66.

25 Die Zoroastrier in Indien werden als Parsen bezeichnet.

26 Vgl. Chaksi, S. 63.

27 Vgl. ebd., S. 67.

28 Vgl. ebd.

29 Nejad, S. 77 (eigene Übersetzung).

30 Vgl. Naghavi, S. 6.

Nach dem Konvertieren der Einwohner von Hormus zum Islam wanderten einige Zoroastrier im Jahr 785 nach Indien aus.<sup>31</sup> Sie siedelten sich an der südöstlichen Küste von Indien an, zwischen Mumbai und der Stadt Sanjan.<sup>32</sup> Dieser historische Kontext markiert den Beginn der Auswanderung der Zoroastrier nach Indien. Sie wurden in Indien Schritt für Schritt integriert und gewonnen an Einfluss. Wie erwähnt, waren sie im 19. Jahrhundert so stark, dass Sie über die Sozialrechte der Zoroastrier mit der iranischen Regierung verhandelten. Jamshid Bahman Jamshidiyan vertrat die Zoroastrier im ersten iranischen Parlament. Das galt als ein Wendepunkt für diese religiöse Minderheit. Die Lage der Zoroastrier änderte sich in der Herrschaftszeit Pahlavi I. Wie schon erwähnt, war die Konstruktion einer iranischen nationalen Identität, die auf der Geschichte des Iran vor der Verbreitung des Islams beruhte, eines der wichtigsten Ziele der Kulturpolitik in der Herrschaftszeit von Pahlavi I. Da vor dem Islam die meisten Iraner an Zarathustra glaubten, lenkte das Regime große Aufmerksamkeit auf diese Religion. In dieser Zeit wurde Zarathustra als ein Nationalsymbol propagiert.<sup>33</sup> Infolge dieser Situation begann allmählich die Einwanderung der Zoroastrier in die Städte.

Vor diesem Hintergrund wird der Beitrag der religiösen Minderheiten an den Aufnahmen während der Herrschaftszeit von Pahlavi I untersucht. Dies bezieht sich nicht nur auf den musikalischen Inhalt sondern auch auf die Teilnahme von Interpreten, Komponisten, Textverfassern usw. aus den Minderheiten.

In den Aufnahmen von 1906 sind Bezüge auf die religiösen Minderheiten festzustellen. Ein Musikstück mit der Katalognummer 11353 beinhaltet eine jüdische Komödie, die mit Shaban Kadkhoda als Schauspieler und Ismail Khan als Tar-Spieler aufgenommen wurde. In den Aufnahmen von 1907 in Paris wurde keine Aufnahme in dieser Richtung realisiert. Ein armenisches Musikstück mit der Katalognummer 7-10500 wurde während der Aufnahmen 1909 in London produziert, seine Interpreten sind unbekannt. In den Aufnahmen von 1912 und 1914 begegnet man keiner Aufnahme religiöser Minderheiten. Insgesamt wurden während der Aufnahmen in der Qadscharenzeit zwischen 1906 und 1914 zwei Aufnahmen in Bezug auf die religiösen Minderheiten aufgenommen.

---

31 Vgl. Nedjad; S. 77.

32 Vgl. Naghavi, S. 6.

33 Siehe zum Beispiel: Basirat Manesh.

Die Teilnahme der religiösen Minderheiten an den Aufnahmen in dieser Phase war gering und beschränkte sich nur auf jüdische und armenische Minderheiten. Dies änderte sich mit der Gründung der Pahlavi Dynastie.

In der ersten Aufnahmeserie im Jahr 1926 in der Herrschaftszeit von Pahlavi I wurden 100 Aufnahmen bei der Firma Grammophon aufgenommen, an denen religiöse Minderheiten beteiligt waren. Pari Aghababof, eine armenische Sängerin, nahm 20 Musikstücke auf, unter denen einige armenisch sind. Die jüdischen Brüder Morteza Neydavud (Tar-Spieler) und Musa Neydavud (Geige-Spieler) musizierten in 80 Aufnahmen. Sie nahmen aber kein jüdisches Musikstück auf. Musikalisch können diese Aufnahmen in die klassische iranische Musik eingeordnet werden. An dieser Stelle ist herauszustellen, dass von 136 Aufnahmen, die in dieser Aufnahmeserie durchgeführt wurden, 100 Musikstücke von religiösen Minderheiten aufgenommen wurden.

Bei den Aufnahmen der Firma «Odeon» im Jahr 1927 findet man einige Aufnahmen, die von Pari Aghababof gesungen wurden. Wie schon erwähnt, ist leider keine vollständige Liste dieser Aufnahmeserie vorhanden.

Es liegen aber genauere Informationen über die Teilnahme der religiösen Minderheiten an den Aufnahmen der Firma «Polyphon» im Jahr 1927 vor. Morteza Neydavud (Tar-Spieler) und Musa Neydavud (Geigen-Spieler) kooperierten als Instrumentalisten bei der Aufnahme von 68 Musikstücken. Katrin Astekanian, eine armenische Klavierspielerin, nahm sechs Solo-Klavierstücke auf.

Bei den Aufnahmen der Firma Grammophon (His Masters Voice) im Jahr 1928 waren zwei jüdische Instrumentalisten beteiligt. Yahya Zarpandje (Tar-Spieler) nahm 20 und Soleyman Ruh Afza (Tar-Spieler) zehn Musikstücke auf. Insgesamt kamen in dieser Aufnahmeserie 112 Aufnahmen zustande, an 30 von ihnen waren Angehörige jüdischer Minderheiten beteiligt.

Wie im Kapitel drei erwähnt, sind keine genauen Informationen über die Aufnahmen der Firma Pathe im Jahr 1928 vorhanden. Nach den vorliegenden Dokumenten nahmen Yahya Zarpandje, der jüdische Tar-Spieler und Vartan Kazarian, der armenische Tar- oder Klavierspieler an dieser Aufnahmeserie teil.

An den Aufnahmen der Firma «Columbia» im Jahr 1928 beteiligten sich folgende Interpreten als Angehörige religiöser Minderheiten:

1. Yahya Zarpandje, jüdischer Tar-Spieler, mit 38 Aufnahmen.
2. Madam Siranush, die armenische Sängerin, mit vier Aufnahmen.
3. Ein armenischer Chor mit vier Aufnahmen.

Die Aufnahmen von Madam Siranush sind persisch.<sup>34</sup> Insgesamt wurden in dieser Aufnahmeserie 187 Aufnahmen realisiert, in 46 von ihnen waren Angehörige religiöser Minderheiten engagiert.

Bei den Aufnahmen der Firma Grammophon im Jahr 1929 waren Angehörige folgender religiöser Minderheiten beteiligt:

1. Yahya Zarpandje, jüdischer Tar-Spieler mit 58 Aufnahmen.
2. Dushizeh Gurkian, christliche Sängerin mit acht Aufnahmen.
3. Madam Siranush, armenische Sängerin, mit acht Aufnahmen.
4. Heik, armenischer Kamanche-Spieler, mit zwei Aufnahmen.

Insgesamt führte man in dieser Aufnahmeserie 200 Aufnahmen durch, an 76 von ihnen nahmen Angehörige religiöser Minderheiten teil.

In der zweiten Aufnahmeserie der Firma Grammophon im Jahr 1929 begegnet man zwei armenischen Sängern und SängerInnen:

1. G. Stepaniyan, armenischer Sänger, mit dreizehn Aufnahmen.
2. Madam Gaspariyan, armenische Sängerin, mit fünf Aufnahmen.

Es ist herauszustellen, dass außer zwei Musikstücken alle Aufnahmen in armenischer Sprache aufgenommen wurden. Nur zwei Musikstücke mit den Katalognummern 30-8212 und 30-8213 sind auf Aserbaidshianisch.<sup>35</sup> An den Aufnahmen der Firma Polyphon im Jahr 1929 beteiligten sich folgende Angehörige religiöser Minderheiten als Interpreten:

1. Loreta Musesiyan, die armenische Sängerin, mit zwei Aufnahmen.
2. Heik, der armenische Kamanche-Spieler. (Die Zahl der Aufnahmen ist unbekannt.)
3. Die jüdischen Brüder Morteza Neydavud (Tar-Spieler) und Musa Neydavud (Geige-Spieler) mit zehn Aufnahmen.

Die Informationen bezüglich dieser Aufnahmeserie sind unzureichend, da kein vollständiger Katalog vorhanden ist.

Madam Gaspariyan, die armenische Sängerin, und Madam Subrotefanya, die assyrische Sängerin, nahmen im Jahr 1930 als Angehörige religiöser Minderheiten an den Aufnahmen der Firma Baidaphon teil. Die beiden Sängerinnen nahmen persische Musikstücke auf. Durch die erste Sängerin wurden vier und durch die zweite zwei Musikstücke auf Schallplatte gepresst.

In den Aufnahmen der Firma Parlophone im Jahr 1931 waren folgende Angehörige religiöser Minderheiten als Interpreten präsent:

34 Vgl. Kinnear, S. 355–359.

35 Vgl. ebd., S. 306 f.

1. Pari Aghababof, die armenische Sängerin, mit zehn Aufnahmen.
2. Madam Araksiya Asaturian, die armenische Sängerin, mit zwei Aufnahmen.
3. Lurik Musesiyan, die armenische Sängerin, mit zwei Aufnahmen.
4. Die jüdischen Brüder Morteza Neydavud (Tar-Spieler) und Musa Neydavud (Geige-Spieler) mit 40 Aufnahmen.
5. Banu Khorramiyan, die jüdische Sängerin, mit zwei Aufnahmen.
6. Heik, der armenische Kamanche-Spieler. (Die Zahl der Aufnahmen ist unbekannt.)

Insgesamt kamen in dieser Aufnahmeserie 210 Aufnahmen zustande, an 56 von ihnen waren Angehörige religiöser Minderheiten beteiligt. Diese Aufnahmen sind in persischer Sprache und unter musikalischen Aspekten der klassischen iranischen Musik zuzuordnen.

Bei den Aufnahmen der Firma Grammophon im Jahr 1933 lassen sich keine Aufnahmen finden, an denen Angehörige religiöser Minderheiten partizipierten.

An den Aufnahmen der Firma Columbia im Jahr 1933 beteiligten sich folgende Interpreten als Angehörige religiöser Minderheiten:

1. Madam Lazariya, die armenische Sängerin, mit acht Aufnahmen.
2. Loreta Haiyrapetian, die armenische Sängerin, mit vier Aufnahmen.
3. Soleyman Ruh Afza, der jüdische Geige und Tar- Spieler mit 41 Aufnahmen.
3. Sasha, der armenische Tar-Spieler, mit zehn Aufnahmen.

Insgesamt wurden in dieser Aufnahmeserie 120 Aufnahmen realisiert, in 66 von ihnen waren Angehörige religiöser Minderheiten präsent. Diese Musikstücke sind in persischer Sprache und musikalisch im Rahmen der klassischen iranischen Musik.

Im Aufnahmekatalog der Firma Sodwa im Jahr 1936 stößt man auf die armenische Sängerin Pari Aghababof. Es gibt allerdings keine genaue Angabe über Musikstücke, die sie aufgenommen hat. In den Aufnahmen der Firma Odeon im Jahr 1937 sind keine Angehörigen religiöser Minderheit zu finden.

Bei den Aufnahmen der Sodwa im Jahr 1939 waren folgende Angehörige religiöser Minderheiten als Interpreten beteiligt:

1. Ashud Arstemian, ein assyrischer Tar-Spieler.
2. Ashud Tesolak, ein assyrischer Tar-Spieler.

3. Heik, ein armenischer Kamanche-Spieler.

4. Sasha, ein armenischer Tar-Spieler.

Die Zahl der Aufnahmen ist unbekannt. Bei den Aufnahmen der Firma Neayem Record im Jahr 1939 waren Angehörige religiöser Minderheiten nicht anwesend.

In der Herrschaftszeit von Pahlavi I verbesserte sich allgemein die gesellschaftliche Lage der religiösen Minderheiten. Unter diesen Umständen war es ihnen auch möglich, sich verstärkt an den Aufnahmen zu beteiligen. Wie bereits festgestellt, lag bei einigen Aufnahmeserien der Anteil religiöser Minderheiten an Aufnahmen bei mehr als 50%. Die Aufnahmen sind der klassischen iranischen Musik zuzuordnen. Dies könnte damit zusammenhängen, dass klassische iranische Musik mit der persischen Sprache verbunden war. Um ein breites Publikum im Iran zu gewinnen, waren die Aufnahmen auf Persisch aus kommerzieller Sicht von Bedeutung. Damit kann man die Aufnahmen klassischer iranischer Musik von religiösen Minderheiten erklären. Ausnahmen bilden die Aufnahmen einiger armenischer Musikstücke. Viele Sängerinnen gehörten in der Zeit von Pahlavi I zur christlichen Minderheit (siehe Kapitel 6).

An dieser Stelle werden die Aufnahmen der armenischen Sängerin Pari Aghababof, die mit 30 Aufnahmen<sup>36</sup> weit mehr als die anderen armenischen Sängerinnen an der Musikindustrie Iran während der Pahlavi I beteiligt war, analysiert. Es sind leider nicht mehr als vier Aufnahmen von Pari Aghababof im Klangarchiv des Musikmuseums des Iran vorhanden. Die erste Aufnahme «Operette Elahe» (Matrix Nr.: W Xpe 19) wurde im Jahr 1927 durch die Firma Polyphon auf Persisch in Teheran aufgenommen. Wie schon erwähnt, wurden Oper und Operette aus dem Kaukasus in den Iran eingeführt. Pari Aghababof und andere armenische SängerInnen und Instrumentalisten wanderten nach dem ersten Weltkrieg in den Iran ein.<sup>37</sup> Durch solche Einwanderungen wurden auch neue musikalische Gattungen wie zum Beispiel Oper und Operette in den Iran eingeführt. Die A-Seite von «Operette Elahe» klingt in *Awaz Bayate Tork*. Die B-Seite ist in a-Moll mit einer harmonischen Tonleiter, welche die Assoziation von *Dastgah Homayun* und *Awaz Bayate Isfahan* entstehen lässt. Als Komponist wird Tabatabaie benannt. Es ist nicht gelungen, den Text zu recherchieren. Außerdem ist es aufgrund der geringen Aufnahmequalität nicht möglich gewesen, Gehörtes zu transkribieren.

36 Siehe Tabelle 46.

37 Vgl. Maleki, S. 216.



Die andere persische Aufnahme ist «Operette Parichehr & Parizad», welche musikalisch im Kapitel fünf analysiert wurde. Die nächste Aufnahme (Matrix Nr. 092408) wurde durch die Firma Parlophon durchgeführt. Sie ist im Gegensatz zu den letzten Aufnahmen auf Russisch. Die A-Seite heißt Chla Tropinka, komponiert von A. Guedike. Auf der B-Seite (Matrix Nr. 092409) wurde das Stück Kak Mene Boina aufgenommen, dessen Komponist C. Rakhmanian ist.

Die letzte vorhandene Schallplatte von Pari Aghababof im Klangarchiv des iranischen Musikmuseums wurde auch im Jahr 1931 durch Parlophon aufgenommen. Auf der A-Seite (Matrix Nr. 092406) wurde das Stück «Ham-bartzoum Yayha» auf Armenisch aufgezeichnet. Der Komponist heißt Armen Tigranian. Es könnte sein, dass dieses Stück ein Teil der Oper «Anush» ist, welche die erste Oper in armenischer Sprache ist und im Jahr 1912 von Armen Tigranian komponiert wurde.<sup>38</sup> Auf der B-Seite mit Matrix Nr. 092407 wurde ein anderes armenisches Stück, Tzovi Yerke, aufgenommen, dessen Komponist A. Milyam heißt.

Die Aufnahmen von Pari Aghababof geben inhaltlich keine Hinweise darauf, wie die gesellschaftliche Lage der religiösen Minderheiten im Iran war. Dies kann aus unterschiedlichen Perspektiven heraus analysiert werden. Auf der einen Seite verbesserte sich die gesellschaftliche Lage der religiösen Minderheiten in der Herrschaftszeit von Pahlavi I im Vergleich mit der Qadscharenzeit. Auf der anderen Seite konnten die eventuellen kritischen Inhalte ab 1928 wegen der Zensur nicht veröffentlicht werden. Es gibt noch einen weiteren Aspekt, der bei den Aufnahmen von Pari Aghababof bemerkenswert ist und sich auf den Einsatz der iranischen Instrumente wie zum Beispiel *Tar* und den Einfluss der klassischen iranischen Musik in ihren Aufnahmen bezieht.

Viele jüdische Instrumentalisten waren an den Aufnahmen beteiligt. Ihr Repertoire umfasste allerdings ausschließlich die klassische iranische Musik. Morteza Neydavud zum Beispiel war ein jüdischer Instrumentalist, der im Vergleich mit anderen jüdischen Instrumentalisten einen auffällig hohen Anteil an den Aufnahmen hatte:

1. 80 Aufnahmen durch Grammophon Firma (His Masters Voice) im Jahr 1926
2. 68 Aufnahmen durch Polyphon im Jahr 1927
3. 40 Aufnahmen durch Parlophon im Jahr 1931

Morteza Neydavud wurde im Jahr 1902 in Teheran geboren. Er fing zunächst bei Aqa Hussein Qoli an, *Tar* zu lernen und setzte danach seine musikalische

38 Vgl. Ziegler, 1994, S. 850.

Ausbildung beim Darvish Khan fort.<sup>39</sup> Seine Ausbildung zeigt, dass sein musikalisches Wissen auf der klassischen iranischen Musik basierte.

Aqa Hussein Qoli zählt in den heutigen Quellen zu den renommierten *Tar*-Spielern zu Beginn des 20. Jahrhunderts, dessen Überlieferung des *Raddif* derzeit noch gelehrt wird.<sup>40</sup> Darvish Khan war auch einer der Schüler von Aqa Hussein Qoli, der kreativ im Rahmen der klassischen iranischen Musik vorging, insofern als dass er die Gattung *Pishdaramad* erfand<sup>41</sup>, welche im Kapitel fünf dargestellt wurde.

Die bedeutenden Geschichtsbücher bezüglich der iranischen Musik im 20. Jahrhundert sind folgende:

- *Sargozashte Musiqiye Iran*, Ruhollah Khaleqi, 1956.
- *tarikhe Musiqiye Iran*, Hasan Mashhun, 1994.
- *Cheshm Andaze Musiqiye Iran*, Sasan Sepanta, 1990.

Wenn man die Biographie von Morteza Neydavud in diesen Büchern untersucht, stößt man auf die Tatsache, dass nirgendwo seine jüdische Herkunft erwähnt wurde. Dies ist für viele in der iranischen Gesellschaft anonym geblieben. Eine der einzigen Quellen, wo dieser Umstand angesprochen wurde, geht auf das Jahr 2006 zurück, wenn ein iranischer Jude, Alain Chaoulli, seine Doktorarbeit mit dem folgenden Titel veröffentlichte: *Les musiciens juifs en Iran*.<sup>42</sup> Außerdem erschienen auf der Webseite der Teheraner jüdischen Gemeinde einige Artikel über die Beziehung zwischen den Juden und der klassischen iranischen Musik sowie Morteza Neydavud.

«Die Rolle der Juden in der Entwicklung der authentischen iranischen Musik ist sehr geprägt, obwohl noch keine umfangreiche Forschung darüber durchgeführt wurde. Man kann mutig behaupten, dass Juden definitiv bei der Unterstützung der iranischen Musik eine hohe Leistung brachten [...]. Der Einfluss der iranischen Kultur auf einer Seite und religiösen Identität auf der anderen Seite führte zur Erziehung einiger Musiker wie zum Beispiel Morteza Neydavud, die sich zum Schutz der authentischen iranischen Musik widmeten.»<sup>43</sup>

Insgesamt kann Morteza Neydavud als ein renommierter Musiker sowohl wegen seiner Spieltechnik als auch wegen seiner Kompositionen betrachtet werden, die er im Lauf des 20. Jahrhunderts arrangierte. Er komponierte ei-

39 Vgl. Khaleqi, 2011, S. 283.

40 Vgl. ebd., S. 89 f.

41 Vgl. ebd., S. 205.

42 Chaoulli, Alain: *Les Juifs d'Iran à travers leurs musiciens*. Paris: L'Harmattan, 2012.

43 [www.Iranjewish.com](http://www.Iranjewish.com) (eigene Übersetzung).

nige bedeutungsvolle *Tasnifs*, eine davon *Zan dar Djame'h* (Frau in der Gesellschaft), die im letzten Kapitel ausführlich analysiert wurde. Eine andere nennenswerte Komposition vom ihm ist der *Tasnif, Morghe Sahar*. Dieses Stück hat inhaltlich für die heutige Musikszenen im Iran wie früher eine wichtige politische Bedeutung. Ein Abschnitt des Textes lautet wie folgt:

*Zolme Zalem, Joure Sayyad,  
Ashiyanam dade bar bad!*

Die Grausamkeit des Unterdrückers, die  
Brutalität des Jägers haben mein Nest  
vernichtet!

*Ey Khoda, ey falak, ry Tabia't, shame  
tarike ma ra Sahar kon!*

Oh, Gott! Oh, Schicksal! Oh, Natur!  
Wandel unsere dunkle Nacht in  
Tagesanbruch!

Der Dichter ist Mohammad Taqi Bahar. Die Metaphorik seiner Texte führte im Laufe des 20. Jahrhunderts zur Rezeption als politisches Lied. Man kann davon ausgehen, dass «Unterdrücker» und «Jäger» sich auf totalitäre Regime beziehen.

Die «iranische Nation» ist wie ein Vogel, deren Nest durch die Brutalität des Regimes vernichtet wurde.

Wie erwähnt, zeigen die Aufnahmen ein hohes Maß an Integration jüdischer Musiker in die klassische iranische Musik. Dazwischen begegnet man aber einer bemerkenswerten Aufnahme, die auf Hebräisch gesungen wird. Diese gehört zu den Aufnahmen aus dem Jahr 1931 durch Parlophon in Teheran. Beide Seiten dieser Schallplatten mit den Matrixnummern 092420 und 092424 wurden durch Banu Khorramian aufgenommen. Sie gilt als die einzige jüdische Sängerin bei den Aufnahmen in der Zeit von Pahlavi I. Leider gibt es nicht genug Information auf der Schallplatte. Das Lied auf der A-Seite gehört eventuell zum israelischen Kinderbuchautor Levin Kipnis (1894-1990).<sup>44</sup> Es heißt «Der Messias».<sup>45</sup>

Der Text ist in Form Strophe-Refrain und besteht aus sechs Strophen. Die Strophen haben einen zionistischen Kontext und beziehen sich eventuell auf die Bewegung in den 1920er und 1930er Jahren, einen jüdischen Staat zu gründen.<sup>46</sup> Sie beschreiben das Land Israel. In der letzten Strophe heißt es:

«Lass uns singen, der Tag ist angekommen! Wir werden in unserem Land das  
Taubensingen hören!»<sup>47</sup>

44 Interview mit Martha Stellmacher.

45 Messias ist Erlöser des Judentums.

46 Interview mit Martha Stellmacher.

47 <http://www.kotar.co.il/KotarApp/Viewer.aspx?nBookID=17149763#486>.

Der Refrain ist wie folgt:<sup>48</sup>

«Der Messias kommt zu uns, Hurra! Hurra! Sieh mal! Er kommt!»

Es wurden nur die letzten beiden Strophen mit Refrain bei dieser Aufnahme aufgenommen.<sup>49</sup> Die Sängerin, Banu Khorramian, wird von einem Orchester begleitet, das aus sowohl westlichen Instrumenten wie Geige und Klavier, als auch iranischen Instrumenten wie *Tar* und *Tombak* besteht. Man kann im Internet unterschiedliche Aufnahmen dieses Musikstückes finden, was vom hohen Interesse der Juden aus aller Welt zeugt. Die B-Seite ist Psalm 23, welcher als Gebet gesungen wird. Dieser Psalm wird außerdem als *Mizmor Ledavid Hashem RO'i Lo Ehsar* bezeichnet. «This psalm is generally recited when washing the hands before a meal, at *Kidusha Rabba*, at Shalosh Se'udot, and at a funeral or dedication of a tombstone.»<sup>50</sup> Musikalisch wurde durch Banu Khorrmian und das Orchester in Awaz Bayate Isfahan aufgenommen. Man kann die Frage stellen, ob Psalm 23 in der Liturgie der damaligen jüdischen Gemeinde im Iran so durchgeführt wurde? Die Art und Weise der Partizipation der religiösen Minderheiten an den Aufnahmen ist unter unterschiedlichen Aspekten bemerkenswert. Außer Juden und Armeniern waren keine anderen religiösen Minderheiten an den Aufnahmen beteiligt. Dies lässt sich aus zwei Perspektiven untersuchen:

1. Die Beteiligung der Anhänger dieser Religionen an den Aufnahmen.
2. Die Aufnahme der rituellen Musik dieser Religionen.

Zu 1: Wie erwähnt, ist die Rolle der christlichen Sängerinnen und jüdischen Instrumentalisten an den Aufnahmen sehr bemerkenswert. Die Tatsache, dass die jüdischen Instrumentalisten und SängerInnen sich mit der klassischen iranischen Musik, beschäftigten, ist ein diskutables Thema. Wie gesagt, hatten die Juden damals eine niedrige Position in der iranischen Gesellschaft. Deswegen kann man an dieser Stelle eine Hypothese wagen, welche diese Tatsache als einen Integrationsversuch sieht, damit die jüdischen Musiker eine bessere gesellschaftliche Lage gewinnen können.

«Migrants and refugees might identify with the popular genres produced by the dominant group, especially if these have sentimental points of connection with an imagined rural world and uncorrupted moral order (for example

---

2195.8.fitwidth.

48 <http://www.kotar.co.il/KotarApp/Viewer.aspx?nBookID=17149763#4862195.8.fitwidth>.

49 Interview mit Martha Stellmacher.

50 Nulman, S. 248.

Country and Western in Ireland), or if it embodies aspirations of participation in an urban high life (for example West African High Life, Texas Mexican Orquesta), or, more simply, if it is the only way to be able to carry on being a professional musician.»<sup>51</sup>

In Bezug auf die Abwesenheit der Zoroastrier an den Aufnahmen ist folgende Hypothese aufzustellen. Wie erwähnt, wanderten viele Zoroastrier in der Qadscharenzeit anlässlich der gesellschaftlichen Beschränkungen aus den Städten aus. Unter diesen Umständen hatten wenige Zoroastrier die Chance, im Rahmen der klassischen iranischen Musik musikalisch erzogen zu werden. Da die Aufnahmen in Teheran stattfanden und sich mit der städtischen Musik beschäftigten, wurden die zoroastrischen Musiker von den Aufnahmen ausgeschlossen. Es gibt aber einige Aufnahmen von den in Indien lebenden Zoroastriern (Parsen). An dieser Stelle werden einige der ersten Aufnahmen bezüglich der Musik der Parsen vorgestellt. Eine der ersten dieser Aufnahmen heißt «Parsi wedding song». Diese Aufnahme wurde im Jahr 1905, durch Mrs. Dinbai (Sängerin) mit der Matrixnummer G.C.-3-13900 und dem Label «Gramophon Concert record» realisiert.<sup>52</sup> Diese Aufnahme wurde in 1920 mit dem Label «His Masters Voice» reproduziert.<sup>53</sup> Der Text ist nicht auf Persisch, sondern auf einer damals in Indien gängigen Sprache verfasst. Musikalisch wird die Atmosphäre traditioneller indischer Volksmusik erfasst. Alle diese Punkte weisen darauf hin, dass die Parsen sich im Lauf der Zeit in die indische Gesellschaft integrierten. Eine andere Schallplatte wurde unter dem Label «Zonophone Record» eventuell in den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts produziert.<sup>54</sup> Inhaltlich bezieht sie sich auf die Vorlesung der Übersetzung des heiligen Buches der Zoroastrier, Avesta.<sup>55</sup> Der Interpret, Dastoor Khurshid Hormazud, beginnt die Aufnahme mit einem persischen Satz: «*Be name Khoda, Be name Izad*» (Im Namen Gottes). Die Aufnahmen der Parsen wurden in den 1930er Jahren von den Labels Zonophone, Columbia und Twin durchgeführt.<sup>56</sup> Es ist auch interessant, dass die Aufnahmen «Young Iran» mit Unterstützung der Firma «The United Iranian Co.», die einer Gemeinschaft von Parsen gehörte, im Jahr 1946 im Mumbai zustande kam.<sup>57</sup> Über diese Aufnahmeserie wurde ausführlich im Kapitel drei gesprochen.

51 Stokes, S. 18.

52 [http://www.oirvm.com/parsi78s/parsi\\_zoroastrians\\_recordings\\_on.htm](http://www.oirvm.com/parsi78s/parsi_zoroastrians_recordings_on.htm).

53 [http://www.oirvm.com/parsi78s/parsi\\_zoroastrians\\_recordings\\_on.htm](http://www.oirvm.com/parsi78s/parsi_zoroastrians_recordings_on.htm).

54 Vgl. ebd.

55 Vgl. ebd.

56 Vgl. ebd.

57 Vgl. ebd.

Zu 2: Stellt man sich die Frage, ob sich die Beteiligung der religiösen Minderheiten an der Aufnahmeindustrie auf die rituelle Musik beschränkt, kann festgestellt werden, dass mit Ausnahme der erwähnten hebräischen Aufnahme von Banu Khorramian, religiöse Minderheiten keine rituelle Musik aufgenommen haben. Dies liegt darin begründet, dass diese Aufnahmen grundsätzlich kommerziell waren. Der finanzielle Gewinn stand im Mittelpunkt des Interesses dieser Firmen. Sie hatten kein Forschungskonzept, deswegen wurden nicht alle in der Musikszene Iran vorhandenen Gattungen berücksichtigt.

In der Aufnahmeindustrie waren religiöse Minderheiten nicht nur als Interpreten beteiligt. Auch in der Organisation der Aufnahmeserien und der Distribution der Schallplatten spielten Angehörige religiöser Minderheiten eine wichtige Rolle. In der Qadscharenzeit vertraten Ausländer die Aufnahmefirmen im Iran. Es wurde schon die Rolle des russischen Händlers, Hambartzoum, bei den Aufnahmeserien 1907, 1909 und 1912 erwähnt. In der Herrschaftszeit von Pahlavi I änderte sich diese Lage und iranische religiöse Minderheiten übernahmen diese Rolle. Die Firma von Azra Mirhakkak vertrat die Firma Grammophon (His Masters Voice) bei den Aufnahmen im Jahr 1926. Die Firma dieses jüdischen Iraners übernahm den Vertrieb auch für die Aufnahmen der Firma Polyphon in den Jahren 1927 und 1929.<sup>58</sup> Die Firma Arastuzadeh vertrieb die Aufnahmen der Firma Columbia im Iran. Diese Firma gehörte einer iranisch-jüdischen Familie. Die Aufnahmen der Firma Grammophon im Jahr 1929 hingegen vertrieb die Firma Banani. Diese Firma war auch im Besitz einer jüdischen Familie. Die Aufnahmen der Firma Grammophon im Jahr 1933 wurde durch die Firma Arastuzadeh organisiert. Die Firma Aghasi, deren Besitzer iranische Juden waren, repräsentierte die Firma Sodwa in den Aufnahmeserien von 1936 und 1939. Der iranische Jude, Nasrollah Eshghi, vertrat die Firma Neayem Record in der Aufnahmeserie von 1939. Deshalb spielten die religiösen Minderheiten, besonders die Juden, eine dominante Rolle bei der Organisation der Aufnahmen und Verteilung der Schallplatten in der Herrschaftszeit von Pahlavi I. Die Liste der jüdischen Händler im Bereich Organisation und Distribution der Aufnahmen ist wie folgt:

1. Azra Mirhakkak: His Master's Voice (1926) und Polyphon (1927, 1929).
2. Familie Arastuzadeh: Columbia (1928), His Master's Voice (1933).
3. Familie Banani: His Master's Voice (1929).

---

58 Siehe Mansour, 2005, S. 2–4, 2007, S. 29–36.

4. Familie Aghasi: Sodwa (1936, 1939).

5. Nasrollah Eshghi: Neayem Record(1939).

Die religiösen Minderheiten setzten diese Rolle auch in der Herrschaftszeit von Pahlavi II fort. Nasrollah Eshghi gründete mit seinen Brüdern im Jahr 1949 die iranische Aufnahmefirma Musical Record, damit das politische Ziel der Nationalisierung in der Aufnahmeindustrie des Iran realisiert werden konnte.

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass die Beteiligung der religiösen Minderheiten an der Schallplattenproduktion und -distribution im Iran vielfältig und verbreitet war. Dies muss im Kontext der Kulturpolitik von Pahlavi I gesehen werden, die alle Mitglieder der Gesellschaft entsprechend der Nationalidee als iranische Bürger sehen wollte. Wie im Kapitel Vier erwähnt wurde, basierte die Kulturpolitik von Pahlavi I auf der Geschichte des Iran vor der Verbreitung des Islams und der Einführung der westlichen Kultur. Die Verbesserung der gesellschaftlichen Lage der religiösen Minderheiten wurde unter diesem Kontext realisiert, was auch zur deren umfangreicher Beteiligung an der Aufnahmeindustrie führte. Im nächsten Abschnitt wird nachvollzogen, wie die Kulturpolitik die Teilnahme der ethnischen Minderheiten beeinflusste.

## 7.2 Die ethnische Vielfalt bei den Aufnahmen

Iran ist ein multiethnisches Land mit folgenden Ethnien: Perser, Kurden, Aserbaidshaner, Luren, Araber, Belutschen, Turkmenen und Kaschgai.<sup>59</sup> Bevor die Rolle von Musikern, die den verschiedenen Ethnien entstammen, an den Aufnahmen untersucht wird, soll kurz die gesellschaftliche Lage der Ethnien in der Herrschaftszeit von Pahlavi I im Iran dargestellt werden.

Vor der Gründung der Dynastie Pahlavi waren viele Ethnien autonom und es galt keine Gehorsamspflicht gegenüber der Zentralregierung. Die politische und gesellschaftliche Lage des Iran nach dem Ersten Weltkrieg verstärkte dies. Als Reza Shah Kriegsminister und Ministerpräsident war, trat er diesen politischen Autonomien brutal entgegen.

«With his new army, he organized a series of successful campaigns against the Rebellious tribes; in 1922, against the Kurds of western Azerbaijan, the Shahsavans of northern Azerbaijan, and the Kuhikiluyeh of Fars; in 1923,

59 Vgl. Ahmadi, S. 56.

against the Sanjabi Kurds of Kermanshah; in 1924, against the Baluchis of the southeast and the Lurs of the southwest; in 1925, against the Turkomans of Mazandaran, the Kurds of north Khurasan, and the Arabs supporting Shaykh Khaz'el of Mohammerah.»<sup>60</sup>

Diese Auseinandersetzungen hatten einen Einfluss auf die Ansichten Reza Shahs, so dass er die Vielfältigkeit der Ethnien im Iran als eine Bedrohung für die nationale Einheit sah. Außer diesem Konflikt war ein anderer Aspekt auch in der Ausbreitung dieser Sichtweise von Bedeutung. Dieser Aspekt basiert darauf, dass damals einige iranische Denker einige Artikel über die iranische Nationalidentität verfassten, in denen die Stellung der vielfältigen Ethnien Iran vernachlässigt wurde. Hossein Kazemzade, der Chefredakteur der Zeitschrift *Iran Shahr*, schrieb im Jahr 1924 in einem Artikel mit dem Titel «Religion und Nationalität» Folgendes:

«The problem of communalism is so serious that whenever an Iranian traveling abroad is asked his nationality, he will give his locality-not the proud name of his country. We must eliminate local sects, local dialects, local clothes, local customs, and local sentiments.»<sup>61</sup>

In den 1920er Jahren wurde die Zeitschrift *Ayandeh* veröffentlicht, deren Artikel sich verstärkt mit folgenden Themen beschäftigten: Die Bildung einer starken Zentralregierung und die Konstruktion einer Nationalidentität. Der Chefredakteur, M. Afshar, schrieb in einem Artikel Folgendes:

«Die nationale Einheit bringt mit sich, dass die persische Sprache im ganzen Land gesprochen wird. Die lokalen Unterschiede in der Kleidung, der Lebensart usw. müssen aufgegeben werden. Die Autonomie der Ethnien muss abgeschafft werden. Kurden, Luren, Araber, Türken, Turkmenen, Kaschgai usw. sollen dieselbe Sprache sprechen und die gleiche Kleidung tragen.»<sup>62</sup>

Die Zeitschriften *Ayandeh* und *Iran Shahr* waren politisch an der Partei *Tajaddod* orientiert, welche eine bedeutende Rolle spielte, um Reza Schah an die Macht zu bringen und die Dynastie Pahlavi zu gründen. Viele Mitglieder dieser Partei wurden wichtige politische Akteure während der Herrschaftszeit von Reza Schah. Infolgedessen setzten sie ihre Ansichten in Bezug auf die iranische Nationalidentität und ethnische Vielfalt des Iran durch. Man kann davon ausgehen, dass Nationalismus und die Unterdrückung der ethnischen Minderheiten damals im Iran miteinander verbunden waren.

60 Abrahamian, S. 120.

61 Ebd., S. 123.

62 Afshar, S. 5 f., zitiert nach Abrahamian, S. 156.



«The policy toward the tribes was closely related to the long-range ambition of transforming the multiethnic empire into a unified state with one people, one nation, one language, one culture, and one political authority. Literacy in Persian increased as the central government expanded public schools, state bureaucracies, secular courts, and mass communications. Conversely, literacy in non-Persian languages-especially Azeri, Arabic, and Armenian-decreased as the few community schools and printing presses were closed down.»<sup>63</sup>

Eine der einflussreichsten Maßnahmen, die die Vielfalt der Ethnien im Iran vernachlässigte, war die Verabschiedung des Gesetzes «Die Abschaffung der traditionellen iranischen Kleidung» (siehe Kapitel 4). Nach diesem Gesetz, das in früheren Kapiteln dargestellt wurde, durften die Männer, außer religiösen Gelehrten, keine traditionelle und einheimische Kleidung tragen.<sup>64</sup> Insgesamt wurde die ethnische Vielfalt in der Herrschaftszeit von Pahlavi I als eine Bedrohung gesehen.

«Reza Shah hatte einen feindlichen Umgang mit den ethnischen Minderheiten, bestehend aus Kurden, Arabern, Türken, Turkmenen und Belutschen. Diese Position hatte ihren Ursprung in einem Misstrauen, das Reza Shah gegen die ethnische Vielfalt und den kulturellen Pluralismus hatte. Außerdem hatte er Angst vor den oppositionellen separatistischen Bewegungen, welche die nationale Einheit bedrohten. Deswegen wurden die ethnischen Minderheiten unterdrückt, indem sie sich der Politik der nationalen Einheit anpassen mussten.»<sup>65</sup>

Vor diesem Hintergrund wird die Teilnahme von Angehörigen ethnischer Minderheiten an den Aufnahmen untersucht.

In den Aufnahmeserien der Qadscharenzeit ist die Teilnahme von Angehörigen ethnischer Minderheiten in den Jahren 1906 und 1909 herauszustellen. Folgende Angehörige ethnischer Minderheiten nahmen an den Aufnahmen im Jahr 1906 teil:

Interpreten	Katalog-Nr.	Titel	Ethnie
Hassan Khan Komanji	4-12001	Shur ba Tasnif: Kermanshah	Kurde
Ebrahim Khan Yavar mit Orkestre Shahi	15004	Rak Abdullah: Tasnif Rashti	Gilaki <sup>1</sup>
Agha Ghaffar va Baqer Khan	4-12030	Renge Kordi	Kurde

63 Abrahamian, S. 142.

64 Vgl. Abrahamian, S. 178.

65 Mokhber, S. 42, zitiert nach Basirat Manesh, S. 153 (eigene Übersetzung).

Qorban Khan, Mirza Gholamreza Shirazi	4-12025	Tasnife Torki: Man Gakandi	Azerbaid- schaner
Hossein jan Raqqas	4-120552	Tasnife Lahidjani: man besham Bazar	Gilaki

Tabelle 47: Die Teilnahme der ethnischen Minderheiten  
an der Schallplattenproduktion in der Qadscharenzeit

Bei den Aufnahmen von 1909 in London erscheint nur ein arabisches Musikstück, das von Reza Qoli Khan (Sänger) und Habibollah Moshir Homayun (Klavier) aufgenommen wurde (Katalognummer: 7-12159).

In der ersten Aufnahmeserie in der Herrschaftszeit von Pahlavi I im Jahr 1926 wurden einige aserbajdschanische Musikstücke durch Goruhe Madreseye Musiqiye Iran (Das Ensemble der Musikschule Iran) und Dasteh Qafqazi (Das Ensemble aus dem Kaukasus) aufgenommen. Goruhe Madreseye Musiqiye Iran nahm nur das Musikstück *Marshe Qafqaz* (Katalognummer: 7-210524) auf. Dasteh Qafqazi, bestehend aus einigen Instrumentalisten aus dem Kaukasus, nahm einige aserbajdschanische und armenische Musikstücke auf.

In den Aufnahmen der Firmen Odeon und Polyphon aus dem Jahr 1927 sowie an den Aufnahmen von His Masters Voice aus dem Jahr 1928 ist keine Aufnahme zu finden, an der Angehörige ethnischer Minderheiten beteiligt waren. Bei den Aufnahmen von Pathe in 1928 wurden eventuell einige aserbajdschanische Musikstücke wieder durch Dasteh Qafqazi aufgezeichnet.<sup>66</sup> Wie bereits erwähnt, ist kein vollständiger Katalog dieser Aufnahmen vorhanden.

Bei den Aufnahmen der Firma Columbia im Jahr 1928 wurden vier Musikstücke durch Dasteh Qafqazi aufgenommen:

Interpreten	Katalog-Nr.	Titel	Ethnie
Dasteh Qafqazi	M-40151	Marshe Garo Qafqazi	Azerbajdschaner
Dasteh Qafqazi	M-40146	Fantezi-ye Qafqaz	Azerbajdschaner
Dasteh Qafqazi	M-40145	Awaze Kabol	Azerbajdschaner
Dasteh Qafqazi	M-40222	Tasnif Awaze Kabol	Azerbajdschaner

Tabelle 48: Die ethnischen Minderheiten an den Aufnahmen von Columbia  
im Jahr 1928

66 Interview mit Amir Mansour.

In den Aufnahmen von His Masters Voice im Jahr 1929 waren Angehörige ethnischer Minderheiten an 30 Aufnahmen beteiligt:

Interpreten	Anzahl	Titel	Ethnie
Mehr Bagheri Khanom(Sängerin)	2	Tasnif Kordi	Kurden
Asghar Khan(Sänger)	2	Awaz wa Tasnife Torki	Azerbaidtschaner
Qoli Khan Qafqazi (Sänger), Dasteh Qafqazi	22	Awaz wa Tasnife Torki	Azerbaidtschaner
Montakhab al- Zakerin(Sänger)	4	Segahe Qafqaz wa Shekasteh Qarabaq	Azerbaidtschaner

Tabelle 49: Die ethnischen Minderheiten in den ersten Aufnahmen von His Masters Voice im Jahr 1929

Entsprechend dieser Tabelle wurden zwei kurdische und 28 aserbaidtschanische Musikstücke aufgenommen. Die bisherigen Aufnahmen von Angehörigen ethnischer Minderheiten in der Zeit von Pahlavi I gehörten alle zu den Aserbaidtschanern. Zum ersten Mal sind kurdische Aufnahmen in der Herrschaftszeit von Pahlavi I zu finden. In der zweiten Aufnahmeserie von His Masters Voice im selben Jahr nahm Eqbal Azar vier Musikstücke auf. Er war ein bekannter Sänger im Bereich der klassischen iranischen Musik, der in diesen Aufnahmen auf Aserbaidtschanisch sang. Nachfolgend die Liste dieser Aufnahmen:<sup>67</sup>

Titel	Katalog Nr.	Matrix Nr.
Segah wa Muya	30-2669	BA315
Zabol wa Mokhalef	30-2670	BA 316
Bayat Qadschar	30-2671	BA 317
Qara Baqi	30-2672	BA 318

Tabelle 50: Liste der aufgenommenen Lieder von Eqbal Azar im Jahr 1929

Im Jahr 1929 wurden von der Firma Polyphon circa 30 Musikstücke mit Angehörigen ethnischer Minderheiten aufgenommen. Diese Aufnahmeserie war bezüglich der Aufnahme verschiedener Ethnien vielfältiger als die früheren Schallplattenproduktionen in der Herrschaftszeit von Pahlavi I.

67 Vgl. Kinnear, S. 311.

Unter den Teilnehmern sind aserbaidsschanische und kurdische Künstler sowie ein Künstler aus der Gilaki-Ethnie vertreten. Die Aufnahmen sind die folgenden:

Interpreten	Anzahl	Titel	Ethnie
Ali Asghar Kurdestani	ca. 22	Awaz wa Tasnif	Kurden
Hasan Khane Sanjalani	?	Tasnif??	Gilaki
Hasan Khane Sanjalani	?	Tasnif??	Azerbaidsschaner
Dasteh Qafqazi	?	Zarbi	Azerbaidsschaner

Tabelle 51: Die ethnischen Minderheiten an den Aufnahmen von Polyphon im Jahr 1929

Es ist schwierig, die genaue Zahl der Aufnahmen zu bestimmen, da der vorhandene Katalog nicht vollständig ist.

Im Rahmen der Aufnahmen der Firma Baidaphon im Jahr 1930 nahm Madam Belansh zehn kurdische und aserbaidsschanische Musikstücke auf. Madam Belansh war eine armenische Sängerin, eventuell aus dem kurdischen Gebiet des Iran. Die Liste der Aufnahmen ist wie folgt:

Interpreter	Titel	Matrx-Nr.
Madam Belansh	Akhi Delam	WB-090359
Madam Belansh	Qantu Sabahi	WB-090360
Madam Belansh	Trabezenden- Laz	WB-090361
Madam Belansh	Aminam lorekeh Lorekeh	WB-090362
Madam Belansh	Yeki Mudeh- 'Ajam 'Ashrany	WB-090404
Madam Belansh	Joftali Raqs	WB-090405

Tabelle 52: Die ethnischen Minderheiten an den Aufnahmen von Baidaphon im Jahr 1930

Man sieht bei den Aufnahmen der Firma Parlophon im Jahr 1931 die vielfältige Teilnahme von Angehörigen ethnischer Minderheiten. Die genaue Anzahl von Musikstücken ethnischer Minderheiten ist unklar, da kein vollständiger Katalog vorhanden ist. Folgende Musiker nahmen als Angehörige religiöser Minderheiten an dieser Aufnahmeserie teil:

Interpreten	Anzahl	Titel	Ethnie
Qoli Khan Qafqazi (Sänger), Dasteh Qafqazi	?	Tasnif Torki	Azerbaidshchaner
Sadeq al-Melki Kordestani	?	Tasnif Kordi	Kurden
Molavi Zade Kordestani	?	Awaz wa Tasnif Kordi	Kurden

Tabelle 53: Die ethnischen Minderheiten an den Aufnahmen von Parlophon  
im Jahr 1931

Bei den Aufnahmen von His Masters Voice im Jahr 1933 nahm Dasteh Qafqazi folgende aserbaidshchanische Musikstücke auf:

Interpreten	Katalog-Nr.	Titel	Ethnie
Dasteh Qafqazi	30-12343	Qafqaz	Azerbaidshchaner
Dasteh Qafqazi	30-12344	Yudjanka	Azerbaidshchaner
Dasteh Qafqazi	30-11314	Raqse Ardebil	Azerbaidshchaner
Dasteh Qafqazi	30-11315	Raqse Makhsus	Azerbaidshchaner
Dasteh Qafqazi	30-11695	Kangorte	Azerbaidshchaner
Dasteh Qafqazi	30-11696	Nabati	Azerbaidshchaner

Tabelle 54: Die ethnischen Minderheiten an den Aufnahmen von His Masters Voice  
im Jahr 1933

In den Aufnahmen der Firmen Columbia (1933), Sodwa (1936, 1939) und Odeon (1937) ist keine Aufnahme zu finden, die durch Angehörige ethnischer Minderheiten aufgenommen wurde. In den Aufnahmen von 1939 bei der Firma Neayem Record wurden einige Aufnahmen von Dasteh Qafqazi gemacht.

Die Tatsache, dass die Kulturpolitik von Pahlavi I die Vielfalt der Ethnien im Iran vernachlässigte, beeinflusste auch die Aufnahmen in Bezug auf die ethnischen Minderheiten. Wie bereits erwähnt, waren an den ersten kommerziellen Aufnahmen 1906 im Iran Aserbaidshchaner, Kurden und Gilaki als ethnische Minderheiten beteiligt. Das änderte sich mit Pahlavi I. Zwischen 1926 und 1929 wurden nur einige Musikstücke von Dasteh Qafqazi aufgenommen. Bei den Aufnahmen von His Masters Voice im Jahr 1929 verbesserte sich diese Situation geringfügig, insofern zum erstem Mal zwei kurdische Musikstücke aufgenommen wurden.

Dies veränderte sich bei den Aufnahmen der deutschen Firmen Polyphon, Baidaphon und Parlophon, die vermehrt Aufnahmen ethnischer Minderheiten produzierten. Beispielsweise nahm Hasan Khane Sanjalani erstmalig in der Herrschaftszeit von Pahlavi I im Jahr 1929 ein Musikstück aus der Gilaki-Ethnie bei der Firma Polyphon auf. Hervorzuheben sind die Aufnahmen von Ali Asghar Kurdestani im Jahr 1929 bei der Firma Polyphon. Quantitativ gesehen ist Ali Asghar Kurdestani aus der kurdischen Minderheit mit 22 Aufnahmen am häufigsten vertreten. Deshalb liegt der Fokus auf Ali Asghar Kurdestani als Beispiel zur sozialpolitischen Analyse der Aufnahmen ethnischer Minderheiten.

Die Aufnahmen von Ali Asghar Kurdestani sind zugleich mit einem wichtigen politischen Ereignis verknüpft. Damals hatte die iranische Regierung einen Konflikt mit einem nationalistischen Kurden, Ismail Simitqu, der im Jahr 1887 geboren wurde. Er war Führer einer kurdischen Ethnie Schikak, welche als eine der stärksten Ethnien im Nordwesten des Iran in der Qadscharenzeit galt. Diese Ethnie war im Laufe der Herrschaftszeit von Qadscharen im ständigen Konflikt mit der Zentralregierung.<sup>68</sup> Die Verbreitung der Idee Nationalismus und besonders die Entstehung der neuen Staaten nach dem ersten Weltkrieg führte Ismail Simitqu zum Konzept eines kurdischen Staates.<sup>69</sup> Einige Historiker sind der Meinung, dass Ismail Simitqu sich durch Großbritannien ermutigt fühlte, seine Idee zu realisieren.<sup>70</sup> Er reiste auch in den Irak um sich mit Kurden im Irak zur Gründung eines kurdischen Staates zu einigen. Dieser Versuch scheiterte, da ihn Großbritannien nicht mehr förderte.<sup>71</sup> Als Reza Shah an die Macht kam, zeigte sich Ismail Simitqu zunächst treu gegenüber dem neuen Regime, kurze Zeit später aber begann er eine neue Auseinandersetzung mit der Zentralregierung. Er und seine Kräfte wurden durch die iranische Armee niedergeschlagen, als sie die Stadt Salmas im Nordwesten des Iran umringten. Infolge dieser Niederlage flüchtete er in den Irak und hielt sich dort ab 1927 auf.<sup>72</sup> Aus der Zeit zwischen 1927 und 1929 sind Quellen zu finden, die eine Korrespondenz der iranischen Regierung mit der irakischen Regierung und der britischen Botschaft im Irak zur Festnahme von Ismail Simitqu belegen. Letztendlich wurde er im Jahr 1929 festgenommen, aber Reza Shah gab ihm eine neue Chance. Als Konsequenz dieser Vergebung wurde es Ismail Simitqu erlaubt,

---

68 Vgl. Yatim Parvar, S. 351.

69 Vgl. ebd., S. 352.

70 Vgl. Parvin, S. 50.

71 Vgl. Yatim Parvar, S. 352.

72 Vgl. ebd.

sich in der Stadt Oshnaviyeh im Nordwesten des Landes aufzuhalten. Nach einer Weile zweifelte das Regime an Ismail Simitqu's Loyalität und plante seine Ermordung, die im Jahr 1930 realisiert wurde.<sup>73</sup>

Unter diesen politisch kontroversen Umständen nahm Ali Asghar Kurdestani 22 Musikstücke auf. Auf der einen Seite kämpfte das Regime gegen kurdisch nationalistische Gedanken, deren Vertreter damals Ismail Simitqu war. Auf der anderen Seite wurde es einem kurdischen Sänger erlaubt so viele Schallplatten zu produzieren. Es ist nicht davon auszugehen, dass diese Aufnahmen ohne die Zustimmung der Regierung durchgeführt wurden, da es ab 1928 eine Bestimmung zur Schallplattenaufnahme gab, die durch die Polizei überwacht wurde (siehe Kapitel 4). Es gibt genug Dokumente, die die Kontrolle des Textes der Aufnahmen von Ali Asghar Kurdestani durch die Teheraner Polizei beweisen. *Sayed Ali Asghar Kurdestani* ist eine der wichtigsten Quellen, auf die man sich beziehen kann und wurde von Muhammad Hama Baqi verfasst. Zwischen den Seiten 218 und 223 des Buches findet man die Gedichte, die der Teheraner Polizei zur Aufnahmegenehmigung vorgelegt wurden. In der Polizeigenehmigung schrieb der Sachbearbeiter über den Inhalt des vorgelegten Textes folgendes:

«Die Gedichte gehören zu Abd al-rahim Moulawi, einen der nennenswerten Gelehrten aus dem kurdischen Gebiet. Der Inhalt ist total mystisch und trägt keine politischen und nicht-ethischen Implikationen.»<sup>74</sup>

Die hier erkennbaren strengen Regelungen der Aufnahmegenehmigung machten es unmöglich, Texte mit kurdisch-nationalistischen Implikationen aufzunehmen.

Die Analyse der aufgenommenen Texte bestätigt diese Hypothese. Die Texte sind entweder die Werke der kurdischen Dichter wie zum Beispiel Moulawi Kurd, Wafaie Mahabadi, Taherbeg Djaf und Babataher Hamedani oder Volksgedichte.<sup>75</sup> Die meisten von Ali Asghar Kurdestani gesungenen Gedichte gehören zum Moulawi Kurd, deren Inhalt romantisierend und mystisch ist.<sup>76</sup> Die Gedichte von Wafaie Mahabadi, Taherbeg Djaf tragen auch keine nationalistischen Bedeutungen und sind meistens poetisch.<sup>77</sup> Die kurdische Identität wurde zum ersten Mal in den Gedichten einiger Dichter wie zum Beispiel Qane' und Pirmerd reflektiert.<sup>78</sup>

73 Vgl. ebd.

74 Hama Baqi, S. 219 (eigene Übersetzung).

75 Vgl. Kamandi, S. 7 f. (eigene Übersetzung).

76 Vgl. Baba Marduch rouhani shiva, Band 1. S. 467.

77 Vgl. Baba Marduch rouhani shiva, Band 2. S. 65, 141.

78 Vgl. ebd., S. 302, 372.

Es bleibt aber die Frage offen, warum die Regierung die Aufnahme eines kurdischen Sängers trotz eines Konflikts mit kurdisch-nationalistischen Gedanken genehmigt hat. In der Untersuchung der vorhandenen Literatur bezüglich Ali Asghar Kurdestani lassen sich keine Rückschlüsse zur Beantwortung dieser Frage ziehen. Eine der wichtigsten Quellen verfasste Abbas Kamandi. Seiner Meinung nach wurde Ali Asghar Kurdestani während einer Reise nach Teheran zu einem Fest eingeladen, wo viele Aristokraten, Machthaber und nennenswerte Künstler beteiligt waren. Der Gesang von Ali Asghar Kurdestani begeisterte die Gäste. Dieser private Erfolg führte zur Aufnahme bei Polyphon mit der finanziellen Unterstützung eines kurdischen Machthabers Sardar A'zam.<sup>79</sup> Bei solchen Betrachtungen wird die Rolle der Polyphon Firma und die Kulturpolitik unterschätzt. Wie im Kapitel drei erwähnt, war der Vertreter der Firma Polyphon im Iran Azra Mirhakkak. Er war auch für die Aufnahmen im Irak verantwortlich. Sein Hauptsitz lag in Baghdad. Daher war es aus wirtschaftlicher Sicht besonders interessant für Polyphon, ihren Markt sowohl im Iran als auch im Irak zu stabilisieren. Die Kurden passten sehr gut zu dieser Absicht, da sie sowohl im Westen- Nordwesten des Iran als auch im Nordirak lebten. Mit der Aufnahme von Ali Asghar Kurdestani sollte es der Firma Polyphon gelingen, zahlreiche Konsumenten im Iran und Irak zu gewinnen. Man kann davon ausgehen, dass der Anreiz der Firma Polyphon hauptsächlich finanzieller Art war. Es stellt sich jedoch die Frage, was die Kulturpolitik der iranischen Regierung animierte, Ali Asghar Kurdestani Aufnahmen zu gestatten. Im Zuge der Untersuchung der Aufnahmeliste können einige Hypothesen aufgestellt werden:

	<b>Titel</b>	<b>Katalog-Nr.</b>	<b>Matrix-Nr.</b>
1	<i>Awaze Kordi-Bayate Tork 1</i>	V 41444	97 FD
2	<i>Awaze Kordi-Bayate Tork 2</i>	V 41445	98 FD
3	Kordi- <i>Tasnife Bayate Isfahan 1</i>	V 41448	111FD
4	Kordi- <i>Tasnife Bayate Isfahan 2</i>	V 41449	112 FD
5	Awaze Kordi- Hedjaz1	V 41450	113 FD
6	Awaze Kordi- Hedjaz1	V 41451	114 FD
7	Awaze Kordi- Segah	V 41454	153 FD
8	Awaze Kordi- Mokhalef Segah	V 41 455	154 FD
9	Kordi- <i>Tasnife Bayate Tork 1</i>	V 41458	157 FD

79 Vgl Kamandi, S. 7 f. (eigene Übersetzung).



10	Kordi- Tasnife Bayate Tork 2	V 41459	158 FD
11	Awaze Kordi- Homayun	V 41460	215 FD
12	Awaze Kordi- Bidad	V 41461	216 FD
13	Kordi- Tasnife Afshari- Nari 1	V 41462	217 FD
14	Kordi- Tasnife Afshari- Nari 2	V 41463	218 FD
15	Kordi- Tasnife Shur-Taheri 1	V 41464	219 FD
16	Kordi- Tasnife Shur-Taheri 2	V 41465	220 FD
17	Kordi- Tasnife Dashti 1	V 41466	221 FD
18	Kordi- Tasnife Dashti 2	V 41467	222 FD
19	Kordi- Tasnife Mahur	V 41468	223 FD
20	Kordi- Tasnife Mahur	V 41469	224 FD

Tabelle 55: Die Liste der Aufnahmen von Ali Asghar Kurdestani

Wie diese Tabelle zeigt, sind alle Aufnahmen im Rahmen der klassischen iranischen Musik angesiedelt. Bei der Titelvergabe der Aufnahmen wurde der Begriff *Dastgah* außerordentlich betont. Man findet keine Aufnahmen von kurdischer Volksmusik. Es ist auch herauszustellen, dass die Musikstücke von Ali Asghar Kurdestani, in denen kurdische Gedichte mit *Dastgah* kombiniert wurden, damals einzigartig waren. Abbas Kamandi erwähnt, dass es in den beiden ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts kein Musiker in Sanandaj (Die Heimatstadt von Ali Asghar Kurdestani) gab, der die klassische iranische Musik, *Dastgah*, beherrschte.<sup>80</sup> Es ist unklar, wie Ali Asghar Kurdestani in klassischer iranischer Musik ausgebildet wurde. Anhand dieser Analyse ist die Hypothese zu begründen, dass die Regierung mit der Zustimmung zu diesen Aufnahmen eine kulturelle Verbindung zwischen kurdischer und iranischer Kultur unter Beweise stellen wollte. Dadurch hatte die Regierung die Legitimation, sich den kurdisch-nationalistischen Ansätzen entgegen zu positionieren. Hier fungierten die Aufnahmen von Ali Asghar Kurdestani als ein Mittel in der Hand der Kulturpolitik, um den Einfluss des kurdischen Nationalismus auf dem kurdischen Gebiet des Iran zu entschärfen.

«Music is intensely involved in the propagation of dominant classifications, and has been a tool in the hands of new states in the developing world, or rather, of those classes which have the highest stake in these new social formations.»<sup>81</sup>

80 Vgl. Kamandi, S. 10.

81 Stokes, S. 10.

Was Stokes als «dominant classifications» bezeichnet, bezieht sich hier auf die iranische Regierung, die mit den Aufnahmen von Ali Asghar Kurdestani ihre Macht gegenüber den kurdischen Nationalisten ausübte.

«Music is a form of public display which the state and other social groups have an interest in controlling for obvious purposes of self-promotion.»<sup>82</sup>

Man kann davon ausgehen, dass die Aufnahmen von Ali Asghar Kurdestani als «self-promotion» für das iranische Regime dienten. Die Tatsache, dass keine kurdische Volksmusik aufgenommen wurde, hatte den Ursprung in der Homogenisierungspolitik des iranischen Regimes, welche die ethnische Vielfalt im Iran nicht anerkennen wollte.

«For regions and communities within the context of the modernising nation-state that do not identify with the state project, music and dance are often convenient and morally appropriate ways of asserting defiant difference.»<sup>83</sup>

Deshalb verhinderte das Regime, dass die kurdische Volksmusik als ein Identitäts-Symbol für nationalistische Kurden aufgenommen wurde.

Die Art und Weise der Beteiligung der ethnischen und religiösen Minderheiten an den Aufnahmen reflektiert die damalige Kulturpolitik bezüglich der Minderheiten im Iran. Nicht nur Musik findet in der Gesellschaft statt, sondern die Gesellschaft findet auch in der Musik statt.<sup>84</sup> Entsprechend dieser Einsicht ist zu argumentieren, dass die Gesellschaft auch in den Musikaufnahmen stattfindet. Während die religiösen Minderheiten in der Zeit von Pahlavi I im Vergleich zur Qadscharenzeit mehr Rechte als Bürger gewannen, wurden ethnische Minderheiten in dieser Zeit unterdrückt. Dies wurde in der Aufnahmeindustrie widerspiegelt, sodass man in den Aufnahmen keiner Aufnahme von Angehörigen anderer Ethnien des Iran, außer Kurden, Gilaki und Aserbaidschaner begegnet. Dies deutet darauf hin, dass die Kulturpolitik von Pahlavi I sich nicht für die eigene Identität der Ethnien im Iran interessierte.

---

82 Ebd., S. 16.

83 Ebd., S. 12.

84 Vgl. ebd., S. 2.



## 8. Die Rezeption der Schallplatte in der iranischen Gesellschaft

Die Rezeption von Musik gewinnt an Bedeutung, wenn sie nicht als eine abstrakte Sache, sondern als ein Akt betrachtet wird, in dem die Menschen miteinander handeln und sich in Kontakt setzen.

«Musical Performance is action; it is something that people do. While it can be a solitary action, engaged in by one Person alone, it is generally an activity in which two or more people engage together. They may all be performing or some be listening while others are performing, but either way it is an encounter between human beings, that is mediated by humanly organized sounds. All those present, both Performers and listeners are engaging in the encounter, and all are contributing to its nature through the relationships they establish with one another during the performance.»<sup>1</sup>

Im folgenden Kapitel werden gesellschaftliche Prozesse bezüglich der Schallplattenindustrie im Iran in zwei Zeitabschnitten im Laufe des 20. Jahrhunderts untersucht. Im ersten Abschnitt wird die Rezeption der Schellackschallplatte während ihrer Produktionszeit dargestellt. Im Anschluss wird dieser Frage ab den 1960er Jahren, als keine Schellackschallplatten mehr produziert wurde, nachgegangen.

### 8.1 Die Rezeption der Schallplatte während der Herrschaftszeit von Pahlavi I

Wie erwähnt wurde, kann die Schallplatte als das vorherrschende Klangmedium während der Regierungszeit von Pahlavi I (1925–1941) betrachtet werden, da damals kein nationaler Radiosender im Iran existierte (siehe Kapitel 1). Wie wurde das Medium Schallplatte im Sinne der obigen These während dieses Zeitraums in der iranischen Gesellschaft rezipiert? Über diese Frage kann auf unterschiedlichen Ebenen diskutiert werden: die Rezeption bei Musikern, bei Kulturpolitikern sowie bei unterschiedlichen gesellschaftlichen Gruppen. Im vierten Kapitel wurde die Stellung der Schallplatte in der Kulturpolitik von Pahlavi I dargestellt. In diesem Kapitel wer-

---

1 Small, S. 2.

den die noch ausstehenden Aspekte behandelt. Die Schallplatte kam gut bei den iranischen Musikern an und galt damals als neue finanzielle Quelle. Belegbar an vorhandenen Dokumenten entfachten Schallplatten eine positive Reaktion bei den iranischen Musikern. Im Westen hingegen positionierten sich zum selben Zeitpunkt einige gegen die Schallplatte, weil sie als eine Bedrohung für das Erlebnis der Livemusik im Konzert eingestuft wurde. Als das öffentliche Konzert in den 1920er und 1930er Jahren im Iran verbreitet wurde, steckte es im Westen in einer Krise, denn mit der Erfindung der Tonaufnahmetechnik im Jahr 1877 durch Thomas Edison war eine neue Möglichkeit zum Musikhören entstanden.

«Bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts stand die Musikaufnahme unangefochten im Zeichen der Idee, das Hör-Erlebnis des Konzerts in den häuslichen vier Wänden zu rekonstruieren, die Illusion vom Dabeisein zu erzeugen.»<sup>2</sup>

Dass Musikaufnahmen das Konzert ersetzen, löste viele Kritiken aus. Als die Musikaufnahme sich als eine Industrie in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts etablierte, sahen Kritiker diese als schädlich an. Sie waren der Meinung, durch die Aufnahmeindustrie stünde zu viel Musik zur Verfügung und diese Verfügbarkeit führe zur Erdrückung des Musikerlebens.<sup>3</sup> Die wichtigen Kritiker der Aufnahmeindustrie gehörten zur Frankfurter Schule. Walter Benjamin befasste sich als Mitglied dieser Schule mit der Beziehung zwischen dem Kunstwerk und dessen technischer Reproduzierbarkeit. Er äußerte seine Meinung wie folgt:

«Technische Reproduzierbarkeit tötet die Kunst; mühelose Verfügbarkeit zerstört das Erlebnis, Perfektionierung der Mittel macht den Zweck zunichte, für den die Mittel da sind.»<sup>4</sup>

Das Konzert und die Schallplattenindustrie wurden ziemlich gleichzeitig im Iran eingeführt, deswegen positionierten sie sich nicht gegensätzlich zueinander.

In diesem Teil wird die Rezeption der Schallplatte auf gesellschaftlicher Ebene untersucht. Diesbezüglich kann die Geschichte der Schallplatte in der iranischen Gesellschaft während der Herrschaftszeit von Pahlavi I in zwei Abschnitten untersucht werden:

1. Von der ersten Aufnahme im Jahr 1926 bis 1933
2. Von 1933 bis zum Ende der Herrschaftszeit von Pahlavi I im Jahr 1941

---

2 Wicke, S. 53.

3 Vgl. Schulze, S. 48–50.

4 Ebd., S. 50.

Alle innerhalb des Iran realisierten Aufnahmen wurden im ersten Abschnitt verwirklicht. In diesem Kapitel werden alle jene Rezensionen bezüglich der Schallplattenindustrie untersucht, die in der Zeitung *Ettelā'āt* veröffentlicht wurden. *Ettelā'āt* gilt als eine der ältesten Zeitungen des Iran, die seit dem 15. Juli 1926 ständig publizierte. Zwischen 1926 und 1933 findet man acht Rezensionen in dieser Zeitung, die sich mit dem Thema Aufnahmeindustrie beschäftigen. Die erste Rezension wurde am 21. April 1927 durch die Sängerin Qamar al-Moluk Vaziri verfasst, die durch die Aufnahmen von His Masters Voice im Jahr 1926 große Popularität gewann. Qamar al-Moluk Vaziri antwortete durch dieses Schreiben jenen Kritikern, die Schallplatten als ein luxuriöses und nutzloses Mittel sahen. Sie schrieb wie folgt:

«Laut der Logik, die Musik und Vergnügung in diesem traurigen Land als nutzlos ansieht, kann man auch ein Buch als ein nutzloses Mittel sehen, da im Iran wenige moderne Schulen gebaut wurden und die Zahl der gebildeten Personen gering ist.»<sup>5</sup>

Die zweite Rezension wurde am 23. August 1928 mit dem Titel «Musik» veröffentlicht. Der unbekannte Verfasser betonte zu Beginn des Artikels, dass die Schallplatte ein nützliches Vergnügungsmittel sei.

«Die Schallplatte ist ein Vergnügungsmittel, zu dem viele Leute in der Gesellschaft Zugang haben. Es wird sogar nützlicher, wenn die Aufnahmen inhaltlich und preismäßig besser kontrolliert werden. Man sollte bedauern, dass die Ausländer durch dieses in der iranischen Gesellschaft verbreitete Medium einen guten Umsatz haben [...].»<sup>6</sup>

Der Verfasser sah die Aufnahmeindustrie als einen Verlust für die Nationalwirtschaft des Iran, stellt sie aber nicht grundsätzlich in Frage. Er forderte die Nationalisierung dieser Industrie im Iran:

«Die Geschäftsleute und Geldinhaber sowie die Regierung sollten darauf achten, dass das Land durch die Aufnahmeindustrie kein Kapital verliert. Sie sollten es verhindern. Außerdem muss der Verkaufspreis der Schallplatten kontrolliert werden. Man kann die Frage stellen, warum die Schallplatten trotz dieser hohen Konsumquote so teuer, zwischen 12 und 15 Qran, verkauft werden und die iranischen Musiker wenig davon profitieren.»<sup>7</sup>

Der Verfasser betonte die Nationalisierung der Aufnahmeindustrie und schlug eine Zwischenlösung vor. Nach diesem Vorschlag sollte der Preis der

5 Ettelā'āt, 31.01.1306 (21.04.1927).

6 Ettelā'āt, 01.06.1307 (23.08.1928).

7 Ettelā'āt, 01.06.1307 (23.08.1928) (eigene Übersetzung).

Schallplatten gesenkt werden, damit die ausländischen Firmen nicht so viel profitieren.

Die nächste Rezension wurde am 22. September 1928 mit dem Titel *Grammophon dar Iran ya Balaye Djame'e* (Grammophone im Iran oder das Desaster der Gesellschaft) durch Mir Hossein Hedjazi veröffentlicht. Der Verfasser weist zunächst auf den hohen Konsum von Schallplatten in der iranischen Gesellschaft hin.

«Von der Sepah Straße bis zur Hassan Abad Kreuzung sah ich 16 Teehäuser und hörte 16 unterschiedliche Schallplatten»<sup>8</sup>

Die Sepah Straße und die Hassan Abad Kreuzung galten damals als einige der vollsten und lautesten Stadtviertel des Zentrums von Teheran. Die Tatsache, dass der Verfasser in allen Teehäusern dieser Gegend das Abspielen von Schallplatten beobachtete, kann als ein Beweis für einen zumindest teilweise intensiven Konsum von Schallplatten in der iranischen Gesellschaft gesehen werden. Mir Hossein Hedjazi kritisierte in Folge die Art des Schallplatten-Konsums in der Gesellschaft.

«Ich habe kein Bedürfnis, ein Grammophon zu kaufen. Ich habe vermutet, wenn ich ein Grammophon kaufe, werden meine Nachbarn gestört, wie ich am Abend wegen des lauten Grammophons meiner Nachbarn nicht schlafen kann.»<sup>9</sup>

An einer anderen Stelle kritisierte er die Schallplatten inhaltlich und stufte sie unter ethischen Aspekten als sinnlos ein.

«Die Menschen unseres Landes missverstanden im Vergleich zu den zivilisierten Gesellschaften das Ziel dieses Mittels [Schallplatte]. Man begegnet unangenehmen Stimmen und belanglosen Texten. Die meisten Schallplatten, die neulich in den Iran eingeführt wurden, beeinträchtigen die Gesellschaft aus ethischer Sicht.»<sup>10</sup>

Der Verfasser kritisierte Schallplatten auch unter wirtschaftlichen Aspekten. Seiner Meinung nach vernichtet die Aufnahmeindustrie das Nationalkapital und senkt die Arbeitsleistung der unteren Sozialschicht, die viel Zeit zum Schallplattenhören in Teehäusern verbringt.

Ein unbekannter Verfasser veröffentlichte die nächste Rezension am 3. Oktober 1928 mit dem Titel «Grammophon-Kino». In diesem Artikel wird auf die Verbreitung des Mediums Schallplatte in der Gesellschaft hingewie-

8 Ettelā'āt, 31.06.1307 (22.09.1928) (eigene Übersetzung).

9 Ebd. (eigene Übersetzung).

10 Ebd. (eigene Übersetzung).

sen. Diese Verbreitung löste beim Verfasser eine ernste Sorge anlässlich des Inhalts der Aufnahmen aus:

«Grammophone wurden im Iran verbreitet und sind in jeder Familie vorhanden. Die Schallplatten beinhalten bedauerlicherweise keine nützlichen Informationen, sowie zarte und anmutige Klänge. Die alten Dinge spiegeln sich wieder in den Aufnahmen und lösen Traurigkeit aus. Damit unsere Lieder, wie die europäische Musik, einen ethischen Inhalt haben, ist eine ideelle Modernisierung sowohl in der derzeitigen Musik des Iran als auch der Schallplattenaufnahmen nötig.»<sup>11</sup>

Der inhaltliche Vergleich zwischen iranischen und europäischen Schallplatten ist ein interessanter Punkt in diesem Artikel. Man bemerkt auch in diesem Schreiben eurozentrische Gedanken des Verfassers, als er die europäischen Schallplatten als 'ethischer' als die iranischen beschrieb. Er erläuterte aber kein Kriterium, nach dem er urteilte. Seine eurozentrische Ansicht erschien auch wieder, als er eine ideelle Modernisierung der iranischen Musik allgemein als nötig sah.

Mehdiqoli Namwari veröffentlichte am 22. Juli 1929 eine Rezension mit dem Titel «Grammophon und Schallplatte». Zunächst wies der Verfasser darauf hin, dass die Schallplatte durch die unteren Sozialschichten mehr als durch die oberen konsumiert wurde:

«Letztendlich wurden der Plattenspieler und die Schallplatte Teil der Gesellschaft. Sie wurden in der zweiten und dritten Klasse der Gesellschaft so häufig rezipiert, dass man selten in ihren Häusern kein Grammophon finden kann. Diese Rezeption ist bei den wohlhabenden Sozialschichten nicht so weit fortgeschritten.»<sup>12</sup>

Danach beschäftigte sich Mehdiqoli Namwari mit dem Konsum von Schallplatten in der Gesellschaft. Seiner Meinung nach waren Teehäuser einer der wichtigsten Konsumorte von Schallplatten. Er erwähnte jedoch, dass man auch in vielen Geschäftsläden Schallplatten hören kann. Er kritisierte die Art und Weise des Konsums der Schallplatten in Teehäusern wie folgt:

«In jedem Teehaus ist jemand für den Plattenspieler verantwortlich. Er sitzt beim Gerät vom Morgen bis zum Feierabend und wechselt ständig die Schallplatten. Man verliert das Interesse für die Musik und das Grammophon überhaupt, wenn man eine Schallplatte einhundert Male hintereinander hört.»<sup>13</sup>

11 Ettelā'āt, 11.07.1307 (03.10.1928) (eigene Übersetzung).

12 Ettelā'āt, 31.04.1308 (22.07.1929) (eigene Übersetzung).

13 Ebd. (eigene Übersetzung).



Wie in den früheren Rezensionen ist auch hier eine wirtschaftliche Kritik zu sehen. Der Verfasser stufte die Aufnahmeindustrie als einen Nachteil für die Nationalwirtschaft des Iran ein.

«Die Regierung muss diese Sache [Schallplattenproduktion] unter die Lupe nehmen und verhindern, dass die Schallplatten ohne besondere Regelungen aufgenommen und zu jedem Preis verkauft werden.»<sup>14</sup>

Der Verfasser forderte die Regierung auf, die Aufnahmen zu kontrollieren, wobei die Regelung der Aufnahme der Schallplatten ein Jahr vorher, wie schon erwähnt, beschlossen wurde. Man begegnete schon in früheren Rezensionen dieser Forderung. Diese Anforderungen können als eine Basis betrachtet werden, auf der die Regelung der Aufnahme von Schallplatten im Iran beschlossen und durchgeführt wurde (siehe Kapitel 4). Insgesamt hat der Verfasser eine negative Meinung zu diesem Medium und kennzeichnet es als ein Mittel, mit dem die Leute ihre Zeit verschwenden.

Die nächste Rezension wurde am 29. Juli 1929 unter dem Titel «Grammophon und Schallplatte» von Mohsen Rafati in der Zeitung *Ettelā'āt* veröffentlicht. Diese Rezension antwortete der vorangegangenen Kritik von Mehdiqoli Namwari. Rafati erwähnte zunächst die Vorteile des Grammophons und der Schallplatte:

«Das Grammophon ist kein schlechtes Mittel und es hat einige Vorteile [...]. Es trug dazu bei, dass die alten Teehäuser sich in moderne Cafés wandelten [...]. Es weckte in uns den Mut und die Heimatliebe, damit wir moderner und fleißiger leben. Durch das Grammophon änderte sich die Stellung der Musik, die schon lange ihren Respekt im Volk verloren hatte. Die iranische Musik konnte als Kulturerbe bewahrt werden.»<sup>15</sup>

Die durch den Verfasser erwähnten Vorteile des Grammophons können wie folgt kategorisiert werden:

- Die Entstehung der modernen Cafés.
- Die Modernisierung der Gesellschaft.
- Die positive Wirkung auf die Stimmung in der Gesellschaft.
- Die Verbesserung der Stellung der Musik in der Gesellschaft und die Bewahrung dieses Kulturerbes.

Nach Meinung des Verfassers galt das Grammophon als ein Symbol für die Modernisierung der iranischen Gesellschaft. Die Stärkung der Heimatliebe beim iranischen Volk bezieht sich eventuell auf die aufgenommenen patrio-

14 Ebd. (eigene Übersetzung).

15 *Ettelā'āt*, 07.05.1308 ( 29.07.1929) (eigene Übersetzung).

tischen Lieder (siehe Kapitel 4). Wie in den bisher untersuchten Rezensionen wurde auch dort die Senkung des Preises der Schallplatten gefordert.<sup>16</sup>

Mehdiqoli Namwari antwortete Mohsen Rafati am 06. August 1929 in einem anderen Artikel. Er sah die Einführung der Schallplatten als einen Verlust für die Wirtschaft des Iran. Seiner Meinung nach lag der Grund der Modernisierung der Gesellschaft nicht am Grammophon, sondern an der neuen Politik der Stadtverwalter. Er wies darauf hin, dass man in den Cafés, die ein Grammophon besaßen, eine Steigerung der Preise sah. Trotz der Betonung der Bedeutung der Musik kritisierte er am Ende seines Artikels die Art und Weise des Schallplattenkonsums in der Gesellschaft:

«Ich gebe zu, dass die Musik als Nahrungsmittel für die Seele des Menschen gilt. Dies trifft zu, wenn man angestrengt gearbeitet hat, nicht wenn man vom Anfang des Tages an nur Musik gehört hat.»<sup>17</sup>

M. Masoud veröffentlichte am 24. August 1929 die nächste Rezension mit dem Titel *Tafawote Fekre ma wa Digaran cheqadr ast!* (Wie unterschiedlich sind unsere Gedanken von anderen!) Ein wirtschaftlicher Diskurs herrschte auch in dieser Rezension. Der Verfasser fand heraus, dass der Preis eines Grammophons in Russland viermal so teuer war wie im Iran. Er suchte nach der Ursache und brachte in die Erfahrung, dass in Russland die Einführung von nicht in Russland produzierten Waren verboten war. Deswegen wurden solche Waren geschmuggelt und in Folge teuer verkauft.<sup>18</sup> M. Masoud beschäftigte sich in diesem Artikel nicht mit den Vorteilen und Nachteilen der Aufnahmeindustrie, sondern eher mit der wirtschaftlichen Herangehensweise der Einführung der Schallplatten in den Iran und kritisierte die Ausfuhr von Nationalkapital durch die Aufnahmeindustrie.

Im zweiten Abschnitt, von 1933 bis 1941, findet man keine Rezensionen. Die Presse beinhaltete Werbung für das Grammophon und die Schallplatten und veröffentlichte keine Kritik in Bezug auf die Aufnahmeindustrie.

Eine Werbung stellte die Schallplatte als das ‚beste Vergnügungsmittel‘ für die Familie dar.<sup>19</sup> Außerdem konnte man damals das Grammophon ratenweise kaufen. Dies zeigt eine relativ hohe Nachfrage nach Grammophonen und Schallplatten in der iranischen Gesellschaft. Es folgt der Text einer Werbung, die sich mit diesem Thema beschäftigte:

16 Vgl. ebd.

17 Ettelā'āt, 15.05.1308 (06.08.1929) (eigene Übersetzung).

18 Vgl. Ettelā'āt, 24.08.1929 (02.06.1308).

19 Vgl. Ettelā'āt, 10.07.1313 (02.10.1934).

«Ratenzahlung im Angebot

Wir haben einige Grammophone der Marke Edison und das System 1935 importiert. Um sie kaufen zu können, wenden Sie sich an die Firma Aghasi in der *Laleh Zar* Straße (Tel: 2135). Damit diese Grammophone allen Leute zur Verfügung gestellt werden können, wird Ratenzahlung angeboten.»<sup>20</sup>

Es entstanden also neue Geschäftszweige außerhalb der reinen Distribution durch die Aufnahmeindustrie. Eines dieser Geschäfte war das Vermieten von Grammophonen und Schallplatten. In einer Werbung, die am 6. Juni 1938 veröffentlicht wurde, wies man ebenfalls auf dieses Geschäft hin: «Der Laden *Hoshyar* vermietet ein Grammophon mit 70 neuen Schallplatten für 50 Rial pro Tag unter der Voraussetzung, dass sie bei Rückgabe technisch in Ordnung sind.»<sup>21</sup> Die Tatsache, dass man das Grammophon ratenweise kaufen oder zusammen mit Schallplatten kurzfristig mieten konnte, zeigt wiederum die zunehmende Verbreitung dieses Mediums in der iranischen Gesellschaft.

Ein weiteres neues Geschäft außerhalb der Aufnahmeindustrie war die Reparatur von Grammophonen.

«Achtung!

Wenn Sie profitieren wollen, wenden Sie sich zur Reparatur ihrer Schreibmaschine, Fotoapparate, Taschenrechner, Uhren sowie Grammophone an den Laden Azimi.»<sup>22</sup>

In der zweiten Phase (1933–1941) sind keine Kritiken zu finden. Die Frage war scheinbar nicht länger, ob Grammophone nützlich waren. Stattdessen findet man Hinweise darauf, wie unterschiedlich das Grammophon in der Gesellschaft fungieren konnte. Die Zeitung *Ettelā'āt* veröffentlichte am 28. Juni 1938 einen Artikel mit dem Titel «Grammophon und Gesundheit», der aus einer nicht erwähnten ausländischen Quelle übersetzt wurde. Er beschäftigte sich mit Musiktherapie durch Grammophonschallplatten.<sup>23</sup> In einer Anzeige sieht man Werbung für einige Schallplatten, die zur Fremdsprachenlehre eingesetzt werden konnten.<sup>24</sup> Zwischen 1938 und 1939 wurden einige Artikel aus ausländischen Zeitungen übersetzt, die sich mit der Geschichte der Tonaufnahme beschäftigten. Einer dieser Artikel *Mokhtare Gramofon kist?* (Wer ist der Erfinder des Grammophons?) wurde am 24.

20 Ettelā'āt, 13.06.1935 (22.03.1314) (eigene Übersetzung).

21 Ettelā'āt, 06.06.1938 (16.03.1317) (eigene Übersetzung).

22 Ettelā'āt, 09.06.1935 (18.03.1314) (eigene Übersetzung).

23 Vgl. Ettelā'āt, 28.06.1938 (07.04.1317).

24 Vgl. Ettelā'āt, 05.07.1938 (14.04.1317).

Oktober 1938 in der Zeitung *Ettelā'āt* veröffentlicht. Dieser Artikel wurde ursprünglich in der arabischen Zeitschrift «al-Alam» publiziert.

Der andere Artikel *Dastgahaye San 'ate Zabt: Ekhtera'e Fonograf wa Gramofon* (Die Aufnahmegeräte: Die Erfindung von Phonograph und Gramophon) wurde aus der «Frankfurter Zeitung» übersetzt und am 9. Mai 1939 in der Zeitung *Ettelā'āt* gedruckt.

Am 14. Juni 1939 wurde der Artikel *Safahate Gramofon: Komak be Musiqi be Vasileye in Safahat* (Die Schallplatten: Der Musik helfen mit Schallplatten) in *Ettelā'āt* herausgebracht. Dieser Artikel wurde ursprünglich in der Zeitung «Turkish Post» veröffentlicht und beschäftigte sich mit der Auseinandersetzung zwischen den neuen Medien Schallplatte, Radio und dem Erlebnis der Musik.

«Die meisten Musikfans verurteilten das Grammophon und das Radio, da die meisten Menschen nur sie gebrauchen, und kein Interesse am Musikhören zeigen.»<sup>25</sup>

In den nächsten Teilen des Artikels betonte der Verfasser aber die konstruktive Rolle der neuen Medien in der Verbreitung der Musik in der Gesellschaft.

An dieser Stelle eignet sich Gerd Spittlers Konzept der «lokalen Aneignung» zur Interpretation der Rezeption von Schellackschallplatten im Iran zwischen 1906 und 1960. Wenn eine Ware von einer Kultur in eine andere Kultur eingeführt wird, lässt sich laut Gerd Spittler dieser Prozess in drei Phasen einteilen:<sup>26</sup>

1. Unabhängigkeit
2. Widerstand
3. Aneignung

In diesem Sinne kann man also schlussfolgern: In der Qadscharenzeit war die iranische Gesellschaft vom Grammophon als neuem Medium unabhängig. Mit der Gründung der Pahlavi Dynastie im Jahr 1925 und dem Inkrafttreten einer neuen Kulturpolitik (siehe Kapitel 4) nahm der Konsum der Schallplatten in der iranischen Gesellschaft zu. Außer kulturpolitischen Angelegenheiten hatte diese Zunahme auch einen technischen Grund, denn die maschinelle Vervielfältigung von Schallplatten wurde in den 1920er Jahren deutlich erleichtert. Das führte wiederum dazu, dass Schallplatten billiger verkauft werden konnten. Deswegen konnten sich auch we-

25 Ettelā'āt, 14.06.1939 ( 23.03.1318) (eigene Übersetzung).

26 Vgl. Spittler, S. 15.

niger wohlhabende Sozialschichten den Konsum von Schallplatten leisten. Unter diesen Umständen konnte sich die Schallplatte als das wesentliche Audiomedium in der Zeit von Pahlavi I (1925–1941) im Iran durchsetzen. Dies entfachte einen Widerstand bei iranischen Eliten, der vorwiegend eine wirtschaftliche Richtung einschlug. Außerdem wurden Schallplatten inhaltlich kritisiert, wenn man die eurozentrische oder zumindest an Europa orientierte Denkweise berücksichtigt. Die Aneignungsphase begann, als Rezensionen die Nationalisierung der Aufnahmeindustrie einforderten. Die eigentliche Realisierung der Aneignungsphase fand dann aber erst in der Herrschaftszeit von Pahlavi II statt, als sich zum Ende der 1940er Jahre die iranischen Firmen Royal, Musical Record und Shahrzad etablierten (siehe Kapitel 3). Insgesamt ist davon auszugehen, dass das Medium Schallplatte umfangreich rezipiert wurde. Diese Rezeption führte zu einer kurzen Widerstandsphase, machte dann aber einer flächendeckenden Aneignung Platz. Die Tatsache, dass nach 1929 keine Rezension zu diesem Medium verfasst wurde, bestätigt diese These.

## 8.2 Die Bedeutung der Schallplatten für die Musikpraxis der «klassischen iranischen Musik» seit 1960

In diesem Unterkapitel wird folgende Frage beantwortet: wie wurden die produzierten Schallplatten in der Musikpraxis eingesetzt und wie wurden sie in den Jahrzehnten nach ihrer Produktion in der iranischen Gesellschaft rezipiert?

Es wird bei dieser Untersuchung der Fokus auf die sogenannte klassische iranische Musik gelegt. Die mediale Präsenz klassischer iranischer Musik stieg nach der Gründung des nationalen Radiosenders im Jahr 1941 weiter an. Unter diesen Umständen verlor die Schallplatte Schritt für Schritt an Bedeutung bezüglich klassischer iranischer Musik und machte dem neuen Hauptmedium Radio Platz, das rasch im Umfang wuchs. 1955 wurde das Programm *Golha* von Davud Pirnia (1900–1971)<sup>27</sup> gegründet, es bestand aus unterschiedlichen Teilen:

---

27 Er war einflussreicher Jurist und Liebhaber der iranischen Musik, der anhand seiner Kontakte in der Regierung das Programm *Golha* und dessen Orchester gründete und finanzierte.

- *Golhaye javidan*
- *Golhaye Rangarang*
- *Golhaye Sahraie*

Der Schwerpunkt von *Golhaye javidan* waren Solospiel und Sologesang mit Instrumentalbegleitung. Im Mittelpunkt von *Golhaye Rangarang* stand die orchestrale Durchführung von *Tasnif*, *Golhaye Sahraie* zeigte iranische Volksmusik.

Später wurden zwei weitere Programmteile *Shakhe Gol* und *Barge Sabz*. Sie ähnelten inhaltlich stark *Golhaye javidan* und *Golhaye Rangarang*. *Golha* unterhielt ein eigenes Orchester, dieses bestand aus folgenden Instrumenten: «Acht Geigen, zwei Bratschen, drei Violoncellos, zwei Kontrabässe, eine Flöte und Oboe, zwei *Qaraney*, zwei *Tar* und eine Klavier.»<sup>28</sup> Das Orchester wurde durch Ruhollah Khaleqi arrangiert und geleitet, der in der Schule von Alinaqi Waziri (siehe Kapitel 4) ausgebildet worden war. Die Kombination der Instrumente belegt den Einfluss der musikalischen Denkweise von Alinaqi Waziri in diesem Orchester. Khaleqi schrieb über dieses Orchester Folgendes:

«Das *Golha* Orchester besteht aus 22 ausgebildeten Instrumentalisten. Neuerdings werden Harmonien in den Kompositionen eingesetzt, und zwar so, dass die Eigenschaften sowie die Feinheit der iranischen Musik nicht beeinträchtigt werden. Die Harmonisierung ist bei einigen Kompositionen leicht und bei anderen mehr geprägt, damit die Zuhörer sich an Harmonisierungen gewöhnen. Derzeit wird kein einstimmiges Musikstück mit diesem Orchester durchgeführt.»<sup>29</sup>

Das *Golha*-Orchester beschäftigte sich sowohl mit neuen, als auch alten Kompositionen. Zum Beispiel stammte das erste vom *Golha*-Orchester ausgeführte Musikstück von einem Komponisten der Qadscharenzeit Ali Akbar *Sheyda*. Diese Komposition ist ein *Tasnif* und heißt *Suratgar Naqqashe chin*.<sup>30</sup> Außer einigen Musikstücken von *Sheyda* wurden auch Musikstücke von Aref Qazvini durch Ruhollah Khaleqi orchestriert. Fraglich ist, ob bei den Arrangements die Schallplatten durch Ruhollah Khaleqi benutzt wurden. Er wies an anderer Stelle darauf hin, dass er als Leiter des Musikgymnasiums ein Archiv aus aufgenommenen Schallplatten für seine Schüler vorbereitete,<sup>31</sup> es kann also relativ sicher angenommen werden, dass

28 Khaleqi, 2000, S. 43 (eigene Übersetzung).

29 Ebd. (eigene Übersetzung).

30 Vgl. Mobasseri, S. 35.

31 Vgl. Khaleqi, 2011, S. 492.

er selbst auch bei seinen Arrangements Tonaufzeichnungen älter Werke aus seinem Archiv benutzte. Interessanterweise beschwerte er sich in den 1950er Jahren, dass einige Schallplatten schwierig zu erhalten seien.<sup>32</sup> Das Konzept von *Golha* basierte allerdings eher auf neueren Kompositionen. Auch deswegen fanden die alten Schallplatten wohl wenig bemerkenswerte Berücksichtigung bei den Akteuren dieses Programms. Vielleicht hatten auch Schallplatten ein geringeres Prestige bei den Musikern: das Radio war damals das wichtigere Musikmedium, und *Golha* war nun einmal das wichtigste musikalische Programm im iranischen Radio. Davon ausgehend kann angenommen werden, dass in den 1950er und 1960er Jahren die frühen historischen Aufnahmen iranischer Musik in der Musikszene des Iran nicht sonderlich rezipiert wurden. Ende der 1960er Jahren fand dann aber ein Wendepunkt in Bezug auf die alten Schallplatten statt.

### **8.2.1 Die Gründung von Markaze Hefz wa Esha‘e musiqi Irani (Zentrum zum Schutz und zur Verbreitung iranischer Musik)**

Das iranische Nationalfernsehen etablierte im Januar 1969 ein Zentrum zum Schutz und zur Verbreitung klassischer iranischer Musik, das damals als «Traditionelle Musik» bekannt war. Diese Gründung hat einen Ursprung in den Jahren zuvor. Das Institut der Musikwissenschaft der Universität Sorbonne hatte ein Forschungsprojekt über die außereuropäischen Musikkulturen ins Leben gerufen. Im Jahr 1960 wurde Mahdi Barkeshli, Leiter der Musikabteilung des Kulturministeriums, zu einem Referat über klassische iranische Musik eingeladen.<sup>33</sup> Auf dieser Reise wurde Barkeshli vorgeschlagen, einen iranischen Dozenten zur Lehre der klassischen iranischen Musik nach Frankreich zu schicken.<sup>34</sup> Infolge dieses Vorschlags wurde Daryush Safwat, der des Französischen mächtig war, für diese Reise ausgewählt. Fünf Jahre lehrte er klassische iranische Musik, und studierte parallel dazu das Fach Völkerrecht. Während seines Aufenthalts in Frankreich verfasste er mit der Musikethnologin Nelly Caron ein Buch über klassische iranische Musik. Safwat schlug am Ende des Buches vor, zur Bewahrung und Verbreitung der klassischen iranischen Musik ein Forschungszentrum zu etablieren.<sup>35</sup> Die Publikation wurde im Jahr 1966, ein Jahr nach seiner Rückkehr nach Iran, in Frankreich veröffentlicht. Der Verlag sendete ein

---

32 Vgl. ebd.

33 Vgl. Mossayebzadeh, 2003, S. 80.

34 Vgl. ebd.

35 Vgl. ebd., S. 81.

Exemplar an das iranische Nationalfernsehen. Der Vorschlag von Safwat traf den Geschmack des Präsidenten des Nationalfernsehens, Reza Qotbi.<sup>36</sup> Es wurde erwähnt, dass zuerst Safwat seine Idee beim Kulturministerium präsentierte, aber der damalige Kulturminister Mehrdad Pahlbod es verweigerte, dieses Forschungszentrum zu gründen. Vor diesem Hintergrund wurde im Jahr 1968 das «Zentrum zum Schutz und zur Verbreitung iranischer Musik» (ZSVI) in Teheran mit der Unterstützung des iranischen Nationalfernsehens etabliert. Die im Zentrum herrschende Denkweise positionierte sich gegen das *Golha* Programm. Die Mitglieder des Zentrums waren der Meinung, dass das *Golha* Programm von der klassischen iranischen Musik abgewichen sei. Das Konzept des Zentrums basierte auf den Eigenschaften klassischer iranischer Musik vor der Modernisierung, die in den 1920er Jahren durch Alinaqi Waziri stattgefunden hatte, und wollte diese wiederbeleben. Deswegen wird die Etablierung des Zentrums auch als Rückkehrbewegung in der Musikszene des Iran gesehen.<sup>37</sup>

Man kann den Ursprung der Etablierung des ZSVI in den intellektuellen Diskursen der iranischen Gesellschaft in den 1960er Jahren finden. Damals übten einige Denker Kritik an der Modernisierung. Sie forderten eine Rückkehr zu einheimischen Traditionen und wollten die Verbreitung westlicher Normen im Iran abschaffen. Ein wichtiger Denker dieses Diskurses ist Jalal Ale Ahmad, der seine Kritik an der westlichen Modernisierung der iranischen Gesellschaft im Jahr 1962 im Buch *Gharbzadegi* (Geplagt vom Westen) veröffentlichte.

Die Entstehung dieses neuen Diskurses geschah gleichzeitig mit einer Kritikwelle unter europäischen Denkern, die ebenfalls die «Moderne» kritisierten. Der französische Poststrukturalismus und die deutsche Frankfurter Schule gelten fachübergreifend als wichtige Vertreter dieser Kritikwelle.<sup>38</sup> Einige europäische Denker wie Jean Paul Sartre übten Kritik daran, dass die nicht westlichen Kulturen die westlichen Kulturen simulierten.<sup>39</sup> Man kann hier durchaus die Frage stellen, ob Jalal Ale Ahmad unter dem Einfluss westlicher Denker die Modernisierung der iranischen Gesellschaft kritisierte? Er selber wies dies jedoch zurück, indem er schrieb:

«Es soll erwähnt werden, dass ich den Begriff *Gharbzadegi* vom sehr geehrten Ahmad Fardid aufgriff.»<sup>40</sup>

36 Vgl. ebd.

37 Vgl. Fatemi, 2013, S. 73.

38 Vgl. Abdolkarimi, S. 121.

39 Vgl. ebd.

40 Ale Ahmad, S. 14 (eigene Übersetzung).



Ahmad Fardid wiederum war ein iranischer Philosoph im 20. Jahrhundert, dessen Augenmerk auf der Verbreitung der Lehren Martin Heideggers im Iran lag. Um den Begriff *Gharbzadegi* besser zu verstehen, soll festgestellt werden, wie Ale Ahmad Ost und West definiert.

«Ost und West sind bei mir nicht mehr geographische Begriffe. [...] Für mich bedeuten sie weder geographisch noch politisch, sondern wirtschaftlich. «Der Westen» bedeutet «die reichen Länder» und «der Osten» bedeutet «die armen Länder.»<sup>41</sup>

Mit diesem Hintergrund sieht Jalal Ale Ahmad *Gharbzadegi* als eine technologische Abhängigkeit.

«So lange wir nur konsumieren und keine Technik aufbauen, sind wir abhängig vom Westen.»<sup>42</sup>

Er beschrieb die technologische Abhängigkeit wie folgt:

«*Gharbzadegi* findet statt, wenn wir selber noch keine Technik aufbauen und die neuen Wissenschaften nicht lernen sowie unter dem Zwang des Markts und des Erdölhandels nur kaufen und konsumieren.»<sup>43</sup>

Nach Djalal Ale Ahmad wird infolge dieser Abhängigkeit die historische und kulturelle Identität beschädigt. Der Mangel an historischer und kultureller Identität führt seiner Meinung nach nur zu mehr Abhängigkeit.<sup>44</sup> Die Veröffentlichung von *Gharbzadegi* entfachte viele Diskussionen unter den iranischen Intellektuellen der 1960er Jahre. Und was Djalal Ale Ahmad in diesem Buch vorlegte, wurde auch von der breiteren Gesellschaft rezipiert, deren Rezeption man wiederum gemäß unterschiedlichen Aspekten untersuchen kann. Auf einer Seite steckte der Iran in einer gesellschaftlichen Krise, die sich auf den Modernisierungsprozess nach der konstitutionellen Revolution bezog, und die sich durch die Gründung der Pahlvi-Dynastie beschleunigt hatte. Unter diesen Umständen fand die Idee einer Rückkehr zu einheimischen Traditionen bei etlichen iranischen Intellektuellen große Zustimmung. Sich gegen diesen Modernisierungsprozess zu positionieren, hatte in erster Linie eine politische Bedeutung, nach der man gegen das Regime Pahlevi argumentierte. Es ist also davon auszugehen, dass *Gharbzadegi* durch die oppositionellen politischen Kräfte begrüßt wurde, und anstatt einer inhaltlichen Kritik an der Moderne eher als politischer Kampfbegriff

41 Ebd., S. 19 (eigene Übersetzung).

42 Ale Ahmad, S. 25 (eigene Übersetzung).

43 Ebd., S. 31 (eigene Übersetzung).

44 Vgl. ebd., S. 44.

verwendet wurde, um das Regime anzugreifen.<sup>45</sup> Unter diesen Umständen lassen sich die Aktivitäten des «Zentrum zum Schutz und zur Verbreitung iranischer Musik» in vier verschiedene Abschnitte einteilen.

#### 8.2.1.1 Der erste Abschnitt: 1969–1973

Die Priorität des «Zentrum zum Schutz und zur Verbreitung iranischer Musik» lag im ersten Abschnitt in Lehre und Forschung. Die Lehre basierte auf *Radif* nach der Überlieferung von Mirza Abdollah. Die Mitglieder des Zentrums mussten mit der Beherrschung von *Radif* als Brücke zwischen älteren und neueren, prä-modernen und modernen Generationen fungieren. Um dieses Ziel zu erreichen, wurden einige alte Dozenten des *Radif* im Zentrum eingestellt, darunter Saeed Hormozi (Setar), Abdollah Davami (Gesang), Asqar Bahari (*Kamanche*), Yusef Forutan (Setar) und Nurali Borumand (*Tar*).<sup>46</sup> Diese Dozenten erfuhren selber die Qadscharenzeit und galten als den Vertretern des neuen Zentrums als wesentliche Quellen im Bereich klassischer iranischer Musik. Die übrigen aufgenommenen Mitglieder waren Studenten der Musikfakultät der Teheraner Universität. Die Dozenten brachten den Mitgliedern die Studieninhalte nach einem mündlichen Musiklehresystem wie zur Qadscharenzeit bei. Um mehr Quellen zu schaffen, nahmen die Dozenten einige Musikstücke im Tonstudio des Zentrums auf. Mohammadreza Lotfi, Mitglied des Zentrums in dieser Zeit, erwähnt, dass damals das staatliche Fernsehen ein Budget in Höhe von 3.800.000 Rial bereitstellte um Aufnahmen des Repertoires der Dozenten des ZSVI zu ermöglichen.<sup>47</sup> Er beklagte weiterhin, dass die Führungsebene des Zentrums keinen Wert auf den Aufbau eines Archivs der alten Schallplatten legte. Mohammadreza Lotfi erwähnte, dass die Studenten sich selber die Schallplatten kauften. Er nannte einen Sammler namens Yusefi, dessen Sammlung sehr umfangreich gewesen sein soll.<sup>48</sup> Laut Aussagen von Mohammadreza Lotfi kann man jedoch davon ausgehen, dass die mündlichen Überlieferungen durch die Dozenten des Zentrums bei den Studenten mehr Aufmerksamkeit genossen, als die alten Schallplatten. Inwieweit dies tatsächlich zutrifft, müsste aber durch weitergehende Studien überprüft werden.

Im Forschungsbereich war das Ziel des Zentrums: Wiedereinspielung der alten Musikstücke, wiederbeleben der alten Techniken beim Musizieren

---

45 Vgl. Abolkarimi, S. 123.

46 Vgl. Mossayebzadeh, 2003, S. 82.

47 Persönliches Interview.

48 Persönliches Interview.

und vergessene Metriken und Rhythmen. Mjid Kiani, einer der Studenten des Zentrums, erzählt darüber:

«Während Herr Nurali Borumand im Zentrum wirkte, waren alle Aktivitäten an der Forschung orientiert. Beispielsweise wurde die Technik der Stimmung eines *Tar* durch Aqa Hossein Quli<sup>49</sup> untersucht [...].»<sup>50</sup>

Das Zentrum zum Schutz und zur Verbreitung iranischer Musik war außer einem Tonstudio auch mit einer Werkstatt zum Bau von Instrumenten ausgestattet. Dort wurde die Baustruktur klassischer iranischer Musikinstrumente untersucht. Das Augenmerk lag darauf, die Klangerzeugung der Instrumente zu verbessern. Ibrahim Qanbari Mehr, ein im Iran ansässiger Instrumentenbauer, unterstützte das Zentrum beim Aufbau dieser Werkstatt. Hasan Zad Khalil leitete die Werkstatt.<sup>51</sup>

Im ersten Abschnitt war ZSVI nicht auffällig aktiv im Konzertbereich. Damals wurden öffentliche Konzerte von Nurali Borumand, einem prägenden Akteur des Zentrums, als ein Hindernis in der Lehrphase eingestuft.<sup>52</sup> Möglicherweise wollte das Zentrum in diesem Abschnitt aber lediglich keine zu starke Konkurrenz aus den eigenen Reihen heranzüchten. Trotzdem entstanden damals zwei Ensembles, die auch einige Konzerte sowohl im Iran als auch im Ausland gaben.

#### 8.2.1.2 Der zweite Abschnitt: 1973–1979

Der zweite Abschnitt begann, als Nurali Borumand von seinem Amt zurücktrat. Zwischen ihm und Daryush Safwat bestanden große Meinungsunterschiede. Majid Kiani berichtete wie folgt:

«Bedauerlicherweise entstand damals ein Missverständnis und infolgedessen sah Nurali Borumand eine Abweichung von den Zielen des Zentrums. Diese war seiner Meinung nach eine Tendenz zur Populärmusik. Ich meine, diese Einschätzung war richtig.»<sup>53</sup>

Als Nurali Borumand das ZSVI verließ, gingen mit ihm auch einige Studenten, wie zum Beispiel Mohammadreza Lotfi und Majid Kiani, aus Solidarität mit ihrem Meister. In diesem Abschnitt setzte das Zentrum seine Aktivität in den Bereichen Lehre, Forschung und Konzert unter der Lei-

49 Ein renommierter *Tar*-Spieler am Anfang des 20. Jahrhunderts.

50 Mossayebzadeh, 2004, S. 154 (eigene Übersetzung).

51 Vgl. Mossayebzadeh, 2003, S. 82.

52 Vgl. ebd., S. 84.

53 Mossayebzadeh, 2004, S. 150 (eigene Übersetzung).

tung von Daryush Safwat fort. In der Lehre war das Zentrum, wie während des ersten Abschnittes, konzentriert auf *Radif*. Der größte Unterschied im Bereich Lehre im Vergleich zum ersten Abschnitt bestand darin, dass in diesem Abschnitt die Studenten selbst wiederum eigene Schüler aufnahmen. Auf der einen Seite waren also den Studenten des Zentrums nach vier Jahre in der Lage, selber Schüler zu unterrichten. Durch diese Lehrtätigkeit konnten die Studenten ihre Kenntnisse noch vertiefen. Andererseits konnte ZSVI so seine Denkweise in der Gesellschaft verbreiten. Die Forschungsbereiche gewannen im zweiten Abschnitt an Umfang. Die Komponistin und Musikwissenschaftlerin Fuziya Madjd begann, die Volksmusik der unterschiedlichen Regionen des Iran zu sammeln.

«To collect and preserve regional traditions, National Iranian Radio and Television, on Fozieh Majd's initiative, financed various expeditions all over the country in order to record regional musical traditions. These initiatives led to the founding, in 1972, of a group that was convened for and called The Collection and Knowledge of Regional Music (Gerdavari va shenakht-e musiqi-ye mahalli); from 1972 to 1978, this group conducted fifteen trips into various regions of Iran. Unlike the recordings made in the 1950s and 1960s, which had mediocre sound quality and documentation, these recordings, which represent more than 500 tapes, are all excellent.»<sup>54</sup>

Im Bereich Konzert fand in diesem Abschnitt ein Wendepunkt statt, öffentliche Auftritte der Mitglieder des Zentrums nahmen allmählich zu. Ein prominenter Auftrittsort war das internationale Festival *Jashn-e honar-e Shiraz*, welches jährlich mit Unterstützung des iranischen National Radio und Fernsehen in der historischen Stadt Shiraz veranstaltet wurde:

«The most important event during this time period was the prestigious Shiraz Festival of Arts, established in 1968, which continued until the outbreak of the Islamic Revolution in 1979. Every summer, it attracted famous personalities and Artists from around the world. Performances alternated between traditional and modern musical and theatrical shows with repertoire that represented each and every continent.»<sup>55</sup>

Die Zentrumsmitglieder absolvierten auf diesem Festival sowohl Solo- als auch Ensembleauftritte. Von diesen Konzerten wurden insgesamt drei Serien auf Musikkassetten veröffentlicht. Insgesamt kann man die Aktivität des «Zentrum zum Schutz und zur Verbreitung iranischer Musik» im zweiten Abschnitt so einstufen, dass das Zentrum sich durch die Ausbreitung seiner

54 Youssefzadeh, S. 429.

55 Ebd., S. 429 f.

Lehre und die Veranstaltung öffentlicher Konzerte sowie die Veröffentlichung von Musikalben in der Musikszene des Iran wirkungsvoll etablierte. Trotzdem ist erwähnenswert, dass die nach außen ziemlich konservativ wirkenden Zentrumsmitglieder bei einem von der Regierung initiierten Festival mitmachten, auf dem auch westliche Musik gespielt wurde. Vermutlich ist es ein Zeichen für die veränderten Richtlinien des ZSVI im zweiten Abschnitt.

### 8.2.1.3 Der dritte Abschnitt: 1979–2000

Nach der islamischen Revolution trat ZSVI in eine neue Aktivitätsphase ein. Die islamische Revolution hatte einen ihrer Ursprünge in dem in den 1970er Jahren in der iranischen Gesellschaft vorherrschenden Diskurs der Rückkehr zu den einheimischen Traditionen, der weiter oben schon dargestellt wurde. Deswegen gab es in diesem Sinne große Gemeinsamkeiten zwischen der Agenda der Vertreter der Islamischen Revolution und dem «Zentrum zum Schutz und zur Verbreitung iranischer Musik». Diese Parallelen nährten die Hoffnung, dass das Zentrum in der Kulturpolitik des neuen Regimes eine relativ hohe Position zugeteilt bekommen würde. Was aber in der Realität stattfand, war genau umgekehrt. Je stabiler das neue Regime wurde, desto mehr nahmen Beschränkungen bezüglich der Musik zu. Diese Einschränkungen kamen aus jener islamischen Auslegung, nach der Musik als *Haram* (verboten) eingestuft wird. Musik wird im islamischen Regelwerk nicht besonders positiv bewertet und ist ein umstrittenes Thema bei den schiitischen Mullahs. Im Lauf der Geschichte gab es verschiedene Meinungen unter Mullahs, welche Musik rechtmäßig ist und welche nicht. Im Tagebuch des iranischen Ex-Präsidenten, Rafsandschani, wird die Beziehung Ayatollah Chomeinis, des Führers der Revolution, zur Musik deutlich:

«Eines Tages hat der Sohn von Ayatollah Chomeini mich angerufen und gesagt: Ayatollah Chomeini hat entschieden, durch ein Rechtsgutachten alle Arten von Musik zu verbieten. Ich habe versucht, ihn davon abzuhalten, aber es ist mir nicht gelungen. Ich habe außer Ihnen auch Herrn Beheshti [*den damaligen Justizminister*] angerufen. Bitte versuchen Sie, Ayatollah Chomeini zum Verzicht auf diese Maßnahmen zu bewegen. Ich hatte Zweifel, ob ich ihn [*Chomeini*] davon abhalten kann oder nicht, weil er Experte im islamischen Recht war, aber Herr Beheshti hat mit ihm gesprochen und ihn zum Verzicht überredet.»<sup>56</sup>

---

56 Rafsandschani, S. 11 (eigene Übersetzung).

Bis heute ist es im Iran üblich, dass Islamgelehrte öffentlich religiöse Fragen beantworten. Hier eine Frage eines religiösen Menschen an Ayatollah Chomeini, wie er mit Musik umgehen soll und dessen Beantwortung.

«Frage: Sind Kauf, Verkauf und Besitz von Musikinstrumenten zur Ausübung der Militärmusik anstelle von Vergnügungsmusik rechtmäßig oder nicht?  
Antwort: Kauf, Verkauf und Besitz von Musikinstrumenten sind nicht rechtmäßig. Ich habe starken Zweifel daran, dass Kauf, Verkauf und Besitz von Musikinstrumenten zur Ausübung von Militärmusik berechtigt wären.»<sup>57</sup>

Die Haltung des neuen Regimes unter Ayatollah Chomeini bezüglich der Praktizierung von Musik und allen damit verbundenen Tätigkeiten kann also als zunächst eindeutig restriktiv eingestuft werden. Unter diesen Umständen wurde das Zentrum anfang der 1980er Jahre durch das staatliche Fernsehen kurzfristig geschlossen, die Gründe dafür sind unklar. Nach dessen Wiedereröffnung gegen Ende der 1980er Jahre, änderte sich die Art und Weise der Aktivität des Zentrums, es wurde zu einer reinen Musikschule; Forschung und Konzert wurden aus dem Programm des Zentrums ausgeschlossen. Majid Kiani beschrieb die Lage wie folgt:

«Unter den neuen Umständen wurde kein Wert auf den Schutz und die Verbreitung der klassischen iranischen Musik gelegt. Das Nationalfernsehen interessierte sich nicht für die Verbreitung der klassischen iranischen Musik (*Dastgah*). Einige Jahre war das Zentrum, konzeptlos, nur als eine Musikschule aktiv.»<sup>58</sup>

Die Führungsebene der Musikabteilung des staatlichen Fernsehens vertrat jedoch eine andere Meinung. Ihrer Meinung nach konnte der Wandel des Zentrums hin zu einer Musikschule als eine gesellschaftliche Öffnung gesehen werden, da sich nun mehr Personen als zuvor einschreiben konnten. Das Zentrum hatte in einem Zeitraum, gegen Anfang 1990er Jahre, circa 2500 SchülerInnen, so erwähnt es zumindest Mohammad Biglaripur, einer der Direktoren des Zentrums in diesem Abschnitt.<sup>59</sup> Mohammad Biglaripur rechtfertigte den Umbruch des Zentrums jedoch anders:

«Ich hatte Interesse daran, dass die Schüler im Zentrum in traditioneller iranischer Musik unterrichtet werden, damit sie sich [in der Zukunft wieder] an der Musikproduktion des nationalen Rundfunks aktiv beteiligen können. So sollte die traditionelle iranische Musik sowohl im Rundfunk als auch in der Gesellschaft verbreitet werden.»<sup>60</sup>

57 Baher, S. 10 (eigene Übersetzung).

58 Mossayebzadeh, 2004, S. 154 f. (eigene Übersetzung).

59 Vgl. Mossayebzadeh, 2003, S. 87.

60 Ebd. (eigene Übersetzung).

Dieser Umbruch wurde aber unter den Musikern anders rezipiert, und eher als ein Rückschritt betrachtet. Im Gegensatz zu der Aussage von Mohammad Biglaripur kritisierte Majid Kiani die Lehrmethode des Zentrums, innerhalb derer nicht wie früher die Lehre von *Radif* betont wurde.<sup>61</sup>

Meiner Interpretation nach ging es beim Wandel des Zentrums zur Musikschule ausschließlich um ökonomische Interessen. Die Forschung verlor an Bedeutung, da sie finanziell aufwändig war. Durch die Musiklehre hingegen konnte Geld verdient werden.

#### 8.2.1.4 Der vierte Abschnitt: 2000–2005

Im Jahr 2000 begann eine neue Phase im Zentrum zum Schutz und zur Verbreitung iranischer Musik, als Ali Moallem, der Direktor der Musikabteilung des staatlichen Fernsehens und Radios (IRIB), sich dazu entschied, dass das Zentrum in Zukunft nicht mehr als reine Musikschule aktiv sein sollte. Dieser Umbruch fand einerseits im Zuge jenes Kontextes statt, innerhalb dessen im IRIB ein besonderer Rat zum Schutz der kulturellen Diversität des Iran entstand. Auf anderer Seite erhielt dieser Umbruch einen weiteren Schub durch die Etablierung der Kunstakademie des Iran im Jahr 1998. Dies ist eine staatliche Institution, deren Direktor durch den Präsidenten vorgeschlagen und vom Obersten Rat der Kulturrevolution gewählt wird.<sup>62</sup> In der Grundsatzerklärung der Kunstakademie Iran finden sich diesbezüglich folgende Punkte:

1. Die Entwicklung neuer Strategien zum Schutz und zur Verbreitung der islamisch- national- einheimischen Kunst.
2. Unterstützung der grundlegenden künstlerischen Forschungen auf nationaler Ebene.<sup>63</sup>

Die Kunstakademie bestand aus folgenden Fachgruppen:<sup>64</sup>

3. Traditionelle Künste
4. Bildende Kunst
5. Musik
6. Literatur
7. Darstellende Kunst
8. Architektur

61 Vgl. Mossayebzadeh, 2004, S. 158.

62 [www.honar.ac.ir](http://www.honar.ac.ir).

63 Vgl. ebd.

64 [www.honar.ac.ir](http://www.honar.ac.ir).

## 9. Philosophie

## 10. Filmproduktion

## 11. Medien

Es scheint plausibel, anzunehmen, dass die Idee der Wiederbelebung des Zentrums zum Schutz und zur Verbreitung der iranischen Musik als ein Forschungsinstitut von seiten der Kunstakademie kam, da einige wichtige Akteure der Musikabteilung des IRIB auch in der Kunstakademie Iran aktiv gewesen waren.<sup>65</sup> Majid Kiani, Student des Zentrums während des ersten Abschnitts und Kritiker der damaligen Lage des Zentrums, wurde durch die Musikabteilung des staatlichen Fernsehens zum neuen Direktor des ZSVI ernannt, um einen Umbruch zu realisieren. Majid Kiani versuchte, die Ansichten von Nurali Borumand einzusetzen, deswegen orientierte sich das ZSVI unter Kianis Leitung wieder am *Radif*, wie schon während des ersten Abschnitts von 1969–1973 und kann also als zumindest teilweise Rückkehr zu den Anfängen bewertet werden. Aus den *Radif*-Dozenten wurde ein fachlicher Rat gebildet, der die Mitglieder des ZSVI betreute.<sup>66</sup> Die Mitgliedschaft am ZSVI war auf drei Ebenen möglich. Auf Ebene A konnten die Mitglieder Tonstudio, Archiv und Bibliothek des ZSVI für ihre Forschungszwecke benutzen und wurden für ihre Forschung auch bezahlt. Auf Ebene B wurden die Mitglieder nicht bezahlt, hatten aber gleiche Rechte beim Benutzen des Tonstudios, des Archivs und der Bibliothek. Auf Ebene C standen die Ehrenmitglieder. Die Antragsteller nahmen im Jahr 2001 an einem Interview teil, danach wurden 40 Mitglieder in Ebene A und 50 Mitglieder in Ebene B aufgenommen. Majid Kiani sah zwei große Unterschiede zwischen dem vierten und dem ersten Abschnitt des ZSVI: Zum einen bezeichnete er als großen Vorteil des ersten Abschnitts, dass einige zu jener Zeit tätige Meister selbst noch in der Qadscharenzeit klassisch-iranische musikalische Praktiken gelernt hatten. Zum anderen sei aber ein Vorteil des vierten Abschnitts, dass sich viele motivierte und junge MusikerInnen um die Mitgliedschaft beworben hatten, was im ersten Abschnitt noch nicht der Fall gewesen war. Nurali Borumand habe damals einige Probleme gehabt, um überhaupt genug motivierte Bewerber zu finden.<sup>67</sup> Im Zusammenhang dieser Forschung stellt sich die Frage, ob das ZSVI den Mangel an alten Meistern durch alte Schallplattenaufnahmen zu kompensieren versuchte. Dem wird in den kommenden Abschnitten nachgegangen.

---

65 Vgl. Mossayebzadeh, 2004, S. 155.

66 Vgl. ebd.

67 Vgl. ebd., S. 157.



Weiterhin wurden auch im vierten Abschnitt einige Ensembles gegründet, die sich mit der Restauration<sup>68</sup> von Musikstücken aus der Qadscharenzeit und der Herrschaft Pahlavi I beschäftigten. Ein Ensemble namens *Sepehr* hatte eine nennenswerte Position in der Musikszene Iran in nächsten Jahren inne, doch darüber mehr im nächsten Teil. Das Archiv, die Bibliothek und die Instrumentenwerkstatt wurden im vierten Abschnitt nicht so aktiv wie während des ersten Abschnitts. In Bezug auf das Klangarchiv wurde erwähnt, dass im Oktober 2002 eine Sammlung, bestehend aus 2700 Schallplatten, von dem Sammler Shadravan gekauft wurde,<sup>69</sup> die allerdings statt im Archiv des ZSVI im Zentralarchiv des IRIB gelagert wurde.<sup>70</sup> Im Forschungsbereich war die Aktivität des ZSVI ebenfalls nicht sonderlich auffällig, da die Infrastruktur für die Forschung wie beispielsweise Archiv und Bibliothek nicht gut ausgestattet war. Diese Phase des ZSVI war auch zugleich seine letzte. Im Jahr 2005 wurde das ZSVI im Zuge eines Politikwechsels vom IRIB geschlossen. Seither wurde es weder als Musikschule noch als Forschungsinstitut wiedereröffnet. Diese kulturpolitische Kehrtwende des IRIB kann mit der Stellung der Musik im Islamrecht zu tun haben, welche in den letzten Abschnitten dargestellt wurden. (siehe Kapitel 8.2.1.3)

Insgesamt fungierte das ZSVI besonders im ersten, zweiten und vierten Abschnitt seiner Existenz als eine Brücke zwischen den frühen und späten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts im Bereich Klassische iranische Musik. Es scheint auf der Oberfläche so, als ob in der Vermittlungsrolle des ZSVI Schallplatten keinen großen Beitrag leisteten und stattdessen die Meister eine größere Rolle in dieser musikalischen Übertragung spielten. Tatsächlich war die Rolle der Schallplatte wohl zumindest für die Studenten des ZSVI wichtiger als die Führungsebene behauptete. (siehe Kapitel 8.2.1.1)

### 8.2.2 Die Schallplatte und derzeitige Musikpraxis im Iran

Heutzutage beschäftigen sich vornehmlich solche Ensembles mit alten Schallplatten, deren Gründungskonzept auf der Wiederbelebung alter Musikstücke basiert. Zwei nennenswerte Ensembles, die in den letzten zehn Jahren im Hinblick auf die Restauration alter Musikstücke in der Musikszene des Iran gegründet wurden, sind:

---

68 Restaurieren und Restauration werden in dieser Arbeit im Sinne von Wiedereinspielung verwendet.

69 Vgl. Mossayebzadeh, 2003, S. 89.

70 Interview mit Ehsan Abedi.

1. *Goruhe Sepehr*
2. *Goruhe Baz-Saziye Sheyda*

Bemerkenswerterweise hatten diese beiden Ensembles ihren Ursprung im ZSVI. Im Folgenden werden die Gründungen und Wandlungsprozesse beider Ensembles untersucht.

#### 8.2.2.1 Goruhe Sepehr

Die Gründung des Ensembles *Sepehr* geht auf den vierten Abschnitt des ZSVI zurück und wurde 2001 mit dem Zweck gegründet, die Musiktradition der Qadscharenzeit zu restaurieren. Dies geschah unter dem Direktorat von Majid Kiani und wurde ermöglicht durch die Betreuung des Ensembles durch Dariush Talaie<sup>71</sup>, der selbst im ersten und zweiten Abschnitt Student des ZSVI gewesen war. Seinem Grundprinzip nach konzentrierte sich *Sepehr* auf alte *Tasnifs*, die durch Abdollah Davami (1899–1980), einem Sänger am Ende der Qadscharenzeit sowie Pahlavizeit, gesammelt wurde. Davami war an den Aufnahmen von Monarch Record im Jahr 1914 in Tiflis als Sänger beteiligt gewesen und hatte seine Überlieferungen über Vokal-Radif und einige alte *Tasnifs* in den 1970er Jahren im ZSVI aufgenommen. Er gilt als wichtige Vermittlungsbrücke zwischen der Vokalmusik der Qadscharenzeit und der derzeitigen Vokalmusik im Bereich der klassischen iranischen Musik. Einige dieser alten *Tasnifs* in *Dastgah Shur* und *Mahur* wurden durch *Sepehr* im Tonstudio des ZSVI aufgenommen. Nach einigen Monaten verließ Dariush Talaie Iran und *Sepehr* wurde durch Dariush Pirniakan, einen Tar-Spieler, betreut. Pirniakan und Talaie gehörten beide zum Fachrat des ZSVI. *Sepehr* hatte bis 2005 einige Konzerte: eines im *Golestan*-Palast, ein weiteres an der Teheraner Universität und ein Konzert beim *Fajr* Musikfestival in Teheran im Jahr 2004. Während *Sepehr* zum ZSVI gehörte, standen öffentliche Konzerte nicht im Mittelpunkt des Zentrums, denn dessen Direktor Majid Kiani stand stark unter dem Einfluss von Nurali Borumand, der wiederum keinen Wert auf öffentliche Aufführungen legte. Die Mitglieder von *Sepehr* waren in dieser Phase wie folgt:

1. Farid Kheradmand: *Tombak*
2. Bahare Fayyazi: Tar-Spielerin
3. Ahmad Reza Khah: *Santur*
4. Behnam Moayerian: *Ud*

71 Dariush Talaie ist derzeit Dozent der Musikfakultät der Teheraner Universität.

5. Assare Shekarchi: *Kamanche & Tombak*
6. Ehsan Abedi: *Ney*
7. Hossein Salek: *Kamanche*
8. Masoud Rostami: *Setar*

Mit der Schließung des ZSVI im Jahr 2005 begann für das *Sepehr*-Ensemble eine neue Phase. Die Mitglieder waren fähig, ohne Betreuung der *Radif*-Meister ihre Aktivität fortzusetzen. Die Veröffentlichung zweier CDs namens *Mahan* und *Piruzan* im Jahr 2008 war der Höhepunkt von *Sepehr* in diesem Abschnitt. Inhaltlich bestehen sie meistens aus den alten Musikstücken der Qadscharenzeit. Die Stücke von *Piruzan* sind im *Dastgah Chahargah* gespielt:

1. *Pish Daramd* (komponiert durch Madjid Kiani)
2. *Zarbiye Zabol* (komponiert durch Ali Asghar Bahari)
3. *Tasnife Ey Ayati* (komponiert durch Salar Moazzez)
4. *Tasnife Bota Bota* mit Renge Shahr Ashub (komponiert durch Sol-tan Khanom)

Zwischen den Musikstücken hört man Solostücke verschiedener Instrumente. Das erste und Zweite Stück sind zeitlich später komponierte Werke. Ali Asghar Bahari war ein renommierter *Kamanche*-Spieler der Pahlavizeit. Salar Moazzez (1861–1935) war ebenfalls während der Qadscharenzeit tätig. Dieses Musikstück wurde durch Abdollah Davami überliefert und 1970 im ZSVI aufgenommen. Diese Überlieferung diente als Quelle bei der Neuinterpretation dieses Musikstückes. Das Stück «Bota Bota» wurde erstmals durch Reza Qoli Khan Nowruzi im Jahr 1909 in London aufgenommen. Diese alte Aufnahme diente ebenfalls als Quelle.<sup>72</sup>

Das andere Album namens *Mahan* war in *Abu Ata* gespielt, und besteht aus folgenden Stücken:

1. *Pish Daramd* (komponiert durch Saeed Hormozi)
2. *Tasnife Turk Cheshmash* (komponiert durch Aref Qazvini)
3. *Tasnife Ala Saqiya* (komponiert durch Aliakbar Sheyda)
4. *Tasnife Motrebe Madjles* (komponiert durch Reza Mahjubi)
5. *Renge Darvish* (komponiert durch Darvish Khan)

Saeed Hormozi war, wie bereits erwähnt, einer der Dozenten des ZSVI während dessen ersten Abschnitts gewesen. Aref Qazvini und Aliakbar Sheyda galten als zwei renommierte *Tasnif*-Komponisten während der Qadscharenzeit. Es war allerdings keine Aufnahme von «Turk Cheshmash»

72 Interview mit Ehsan Abedi, ein Mitglied von *Sepehr*.

vorhanden. *Sepehr* benutzte das Buch «*Tasnif- haye qadimi*»<sup>73</sup>, als Quelle zur Restauration. In diesem Buch hatte Faramarz Payvar, *Santur*-Spieler in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, die alten *Tasnifs* transkribiert. Das Musikstück «*Ala Saqiya*» wurde im Jahr 1928 durch den Sänger Jamal Safavi bei Columbia mit den Matrix-Nummern W21043 und W21044 aufgenommen. Das *Sepehr* Ensemble setzte weiterhin die Darbietung vom Payvar Ensemble und die Publikation von Arshad Tahmasbi, in dem letzterer die Kompositionen von Darvish Khan transkribiert hatte, als Quelle für die Aufnahme von *Renge Darvish* ein.

Das *Sepehr*-Ensemble stellt ihr Ziel bei diesen Alben wie folgt dar:

«Wir wollten mit der Restauration der alten Musikstücke den Liebhabern der iranischen Musik die Fähigkeit der alten iranischen Musik zeigen. Die Veröffentlichung solcher Alben kann eine Diskussion entfachen, warum derzeitige iranische Musiker nicht so fähig sind, solche Musikstücke zu schöpfen. [...] Infolgedessen könnten einige Jugendliche motiviert werden, solche Musikstücke zu hören, zu kennen sowie neue Stücke zu erschaffen.»<sup>74</sup>

Im Weiteren konnte das *Sepehr*-Ensemble den ersten Platz im März 2011 beim Mugham-Festival in Baku belegen. Dieser Zeitpunkt soll als Beginn der dritten Phase in der Aktivität von *Sepehr* betrachtet werden. Das in Baku aufgeführte Repertoire wurde im selben Jahr mit dem Namen «*Sepehr Khani*» veröffentlicht. Das *Sepehr*-Ensemble wählte die Gattung *Zarbi Khani* als grundlegende Gattung in diesem Album und komponierte selbst einige Musikstücke in dieser Gattung. *Zarbi Khani* war in der Qadscharenzeit sehr gängig und basierte auf einem improvisierten Vokalstück, das mit der iranischen Trommel *Tombak* begleitet wird.<sup>75</sup> Viele *Tombak*-spieler waren auch Sänger, die nach dem Metrum der Gedichte improvisatorisch hintereinander einige Stücke sangen und *Tombak* spielten. Die Tatsache, dass die persischen klassischen Gedichte auf besondere Metren namens *Aruz* beruhen, ermöglichte die Gattung *Zarbi Khani*.

Was in *Sepehr Khani* aufgeführt wurde, kann eher als *Tasnif* betrachtet werden, da die Stücke vorher komponiert wurden und nicht improvisatorisch aufgeführt werden. Das Album besteht aus 18 *Tasnifs*, die wie bei *Zarbi Khani* hintereinander gespielt werden. Ein wichtiger kreativer Beitrag von *Sepehr Khani* besteht darin, dass sie solche *Tasnifs* hintereinander aufführen, die in dieser Reihenfolge zuvor nicht im Rahmen der klassischen iranischen Musik gespielt worden waren. Es ist davon auszugehen, dass das

73 Siehe Payvar.

74 [www.Hamshahrionline.ir](http://www.Hamshahrionline.ir) (eigene Übersetzung).

75 Vgl. Caron-Safvat, S. 189–191.

*Sepehr*-Ensemble sich in der dritten Phase einigermaßen von der Idee des Restaurierens getrennt hatte, und nun versuchte, nach der Gattung *Zarbi Khani* etwas Neues zu kreieren. Ehsan Abedi, eines der Mitglieder von *Sepehr*-Ensemble, beschreibt diesen Wandel wie folgt:

«Wir sind zur Idee gekommen, die iranische Musik nicht nur auf die Qadscharenzeit zu beschränken. Deswegen wurde versucht, im metrischen Bereich, *Advare Iqaie*<sup>76</sup> wiederzubeleben. Im *Sepehr Khani* ist das Ensemble aus der melodischen Sicht dem *Dastgah*-System treu geblieben. Aber die Regeln der traditionellen Aufführungspraxis, die eigentlich aus *Pishdaramad*, *Charmezrab*, *Awaz*, *Tasnif* und *Reng* bestehen, wurden nicht gehalten.»<sup>77</sup>

Im letzten Konzert des *Sepehr*-Ensembles im Februar 2015 blieb die Aufführung dann sogar nicht einmal mehr dem *Dastgah*-System treu, man sah statt dessen einen Einfluss osmanischer Musik auf das aufgeführte Repertoire. Deswegen scheint es aus aktueller Sicht nur noch wenig angebracht, das *Sepehr*-Ensemble ausschließlich mit der zu Beginn des 20. Jahrhunderts gängigen iranischen Musik in Verbindung zu bringen, wie sie auf den Schellackschallplatten dieser Zeit zu hören ist. Das *Sepehr*-Ensemble verlor nach der Schließung des ZSVI im Jahr 2005 eine wesentliche institutionelle Unterstützung. Dadurch muss es mittlerweile, als unabhängiger Teilnehmer am Musikmarkt des Iran, stärker die musikalische Nachfrage ihrer Adressaten berücksichtigen.

Im Folgenden wird einem anderen Ensemble, das sich ebenfalls mit der Wiedereinspielung der alten Musikstücke beschäftigt, nachgegangen.

#### 8.2.2.2 Goruhe Baz-Saziye *Sheyda*

Das Ensemble *Goruhe Baz-Saziye Sheyda* (etwa: Restaurationsensemble *Sheyda*) hat, wie das *Sepehr*-Ensemble, seine Wurzeln im Zentrum zum Schutz und zur Verbreitung iranischer Musik, da der Ensemblegründer, Mohammadreza Lotfi, selbst in den 1970er Jahren am ZSVI ausgebildet worden war. *Baz-Saziye Sheyda* wurde im Jahr 2007 gegründet, um die Musik der Qadscharenzeit wiederzubeleben. Die Aktivität von Mohammadreza Lotfi bezüglich der Restauration der Musik der Qadscharenzeit geht ebenfalls auf die 1970er Jahre zurück. Er beschrieb diese Aktivität wie folgt:

76 *Advare Iqa'ie* sind die metrischen Zirkel, welche einen Ursprung in alten islamischen Musiktraktaten haben. Sie sind derzeit noch in arabischen Ländern und der Türkei gängig. Aber im Iran und in Aserbaidschan werden sie nicht mehr eingesetzt.

77 Interview mit Ehsan Abedi.

«Ich begann das Restaurieren der alten Musik mit der Aufführung der Musikstücke, die ich von meinen Lehrern gelernt hatte, Mitte der 1970er. Diese Musikstücke wurden nicht auf Schallplatte festgehalten [...]. Was ich damals im Radio [mit einem Ensemble] aufführte, basiert nicht auf alten Aufnahmen, sondern gehört zu jenem Repertoire, das ich von meinen Lehrern wie zum Beispiel Shahnazi, Borumand, Mokhtari, Dawami, Hormozi, Forutan [...] direkt gelernt hatte.»<sup>78</sup>

Was Mohammadreza Lotfi über die Aufführungen im Radio erwähnt, geht auf das Programm *Golchin* zurück, das in den 1970er Jahren gesendet wurde. Damals gründete Lotfi ein Ensemble *Sheyda*, das sich auch schon an der Wiederbelebung von Musikstücken der ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts orientierte. Außerdem sind einige Konzerte von ihm im Rahmen des «Shiraz Kunstfestival» (Jashne Honare Shiraz) zu erwähnen, wo er mehrere alte Musikstücke im *Dastgah Rast Panjgah* und *Nawa* aufführte.

Er veröffentlichte die Alben «Be yade Darvish Khan» (Erinnerung an Darvish Khan), «Chavoshe 10: Bey ade Hossein Taherzadeh» (Erinnerung an Taherzadeh) sowie «Bey ade Qamar al-Moluk Vaziri» (Erinnerung an Qamar al-Moluk Vaziri) nach der islamischen Revolution (1979). Das Konzept basierte auf der Belebung der Musikstücke von Darvish Khan (Tarspieler und Komponist), Hossein Taherzadeh (Sänger) und Qamar al-Moluk Vaziri (Sängerin). Mit diesem Hintergrund gründete Mohammadreza Lotfi im Jahr 2007 das Ensemble *Goruhe Baz-Saziye Sheyda*. Er berücksichtigte folgende Punkte bei der Auswahl der Mitglieder des Ensembles:

«Die Mitglieder sollen sich für die Musik der Qadscherenzeit interessieren. Es gibt derzeit zahlreiche Ensembles im Bereich der klassischen iranischen Musik, die kein Interesse an Musik der Qadscharenzeit haben, sie [die Mitglieder] sollten neue Erfahrungen machen wollen. Die meisten Mitglieder des Ensembles waren schon im Musikstil der Qadscharenzeit gut ausgebildet. Einigen von ihnen wurden aber durch mich beigebracht, diesen Musikstil auf die richtige Art und Weise zu restaurieren.»<sup>79</sup>

Mohammadreza Lotfi beschrieb die Eigenschaften der Restauration wie folgt:

«Wir hatten vor, die Musikstücke so zu restaurieren, dass das derzeitige Publikum diese Musik besser verstehen kann. Wir führen diese alten Musikstücke nach unserer eigenen Interpretation auf. Das Ensemble wird so gestaltet, dass 7–8 Musiker einstimmig und ohne kompliziertes Arrangement musizieren können [...]. Die restaurierten Musikstücke sollen zur derzeitigen kulturellen

78 Etemad, 27.02.2013 (09.12.1391) (eigene Übersetzung).

79 Ebd. (eigene Übersetzung).

und musikalischen Atmosphäre der Jugendlichen, die sich mit der Ausbildung in klassischer iranischer Musik beschäftigen, passen. Um dieses Ziel zu erreichen, haben die Instrumentalisten und der Sänger einen freien Raum, mit ihrem eigenen Geschmack die Musikstücke aufzuführen. Wir bleiben dem Original treu, und versuchen beim Aufführen die derzeitigen Spieltechniken einzusetzen. Deswegen betrachte ich das Restaurieren als eine Kunst.»<sup>80</sup>

Mohammadreza Lotfi sah die Musik der Qadscharenzeit als eine kulturelle Infrastruktur für die derzeitige iranische Musikkultur, deren Restaurierung eine Vermittlungsrolle zwischen den früheren Generationen und den derzeitigen Generationen spielt.

Es ist bemerkenswert, dass bei der Wiedereinspielung alter Musikstücke eher mündliche Überlieferungen als die alten Schallplatten benutzt wurden. Mohammadreza Lotfi argumentierte wie folgt:

«Die Aufnahmeindustrie kam spät im Iran an, Aufgrund des Fehlens der Aufnahmegeräte wurde die iranische Musik nicht aufgezeichnet. Deswegen war der einzige Weg, diese Musik festzuhalten, die mündliche Überlieferung. Unter diesen Umständen basierte auch das Musiklehresystem auf mündlichen Überlieferungen, damit die iranische Musik für folgende Generationen bewahrt werden konnte [...]. Als die Aufnahmetechnik in den Iran eingeführt wurde, hatten wenige Leute einen Zugang dazu. Wegen des finanziellen Mangels konnte nur eine geringe Zahl der Musikstücke aufgenommen werden. Deswegen versuchte ich bei der Wiedereinspielung jener Musikstücke, die nicht aufgenommen worden waren, die mündlichen Überlieferungen der alten Musiker einzusammeln und aufzuführen.»<sup>81</sup>

Die Aussagen von Mohammadreza Lotfi sollten kritisch betrachtet werden. Es scheint wenig plausibel, dass man die Verbreitung des mündlichen Musiklehresystems mit der späten Einführung der Aufnahmetechnik in den Iran in Verbindung bringt. Zum einen wurde die Aufnahmetechnik gar nicht so spät, sondern bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts in den Iran eingeführt. Zum andern ist der Einsatz von Schallplatten in der Musikerziehung selbst ein diskutables Thema im Westen gewesen und auch dort wurde die Schallplatte nicht unmittelbar nach ihrer Erfindung in der Musiklehre eingesetzt.<sup>82</sup>

Abseits aller Kritik ist die Betonung Lotfis' auf den Einsatz mündlicher Überlieferungen bei der Wiedereinspielung der alten Musikstücke dennoch ein bemerkenswerter Hinweis auf die wichtige Position von Oralität in der

80 Ebd. (eigene Übersetzung).

81 Ebd. (eigene Übersetzung).

82 Vgl. Hörmann, S. 135 f.

Musikkultur des Iran. Außer den mündlichen Überlieferungen galt laut Lotfi das Repertoire *Radif* als eine andere wichtige Quelle beim Restaurieren.<sup>83</sup>

*Goruhe Baz-Saziye Sheyda* erstes Album *Pasdasht az shiveh Taherzadeh* (Die Bewahrung des Stils von Taherzadeh) erschien 2007. Hossein Taherzadeh galt als ein wichtiger Sänger in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts, der an der Aufnahmeserie 1909 in London beteiligt gewesen war. Seine Spezialität bestand im frei-metrischen Gesang *Awaz*.<sup>84</sup> Das Album basiert eigentlich auf einer Privataufnahme von Hossein Taherzadeh mit Nurali Borumand (Setar) im *Dastgah Homayun*.<sup>85</sup> Bei der Aufnahme wurden die Regeln der traditionellen Aufführungspraxis der klassischen iranischen Musik, bestehend aus *Pish Daramad*, *Charmezrab*, *Awaz*, *Tasnif* und *Reng*, eingehalten. Im Teil *Awaz* restaurierte das Ensemble die Privataufnahme von Taherzadeh. In anderen Teilen wurden andere Musikstücke aus der Qadscharenzeit und der Zeit von Pahlavi I. eingesetzt. Das Album beginnt mit einem *Pish Daramad* von Rokn ad-din Mokhtari, einem damaligen Musiker. Zwei alte *Tasnifs*, *Ta shod dele Man* und *Saqi Saqi* wurden auch aufgeführt. Am Ende wird auch ein *Reng* von Darvish Khan gespielt.

Das erste Konzert von *Goruhe Baz-Saziye Sheyda* wurde im Mai 2008 realisiert. Das Repertoire wurde in *Abu-Ata* gespielt. Es wurde ein *Pish Daramad* von Darvish Khan aufgeführt, das Mohammadreza Lotfi von Nurali Borumand gelernt hatte.<sup>86</sup> Es war im Vorfeld kein Audiobeispiel von diesem Stück vorhanden, sagt Mahyar Tamaskani, eine der Mitglieder des Ensembles und *Santur*-spieler. Dieses Konzert wurde auch als DVD veröffentlicht.<sup>87</sup>

*Goruhe Baz-Saziye Sheyda* veröffentlichte auch zwei andere Alben. Sie beinhalten die Musikstücke von Reza Qoli Mirza Zelli, einem Sänger in der Herrschaftszeit von Pahlavi I., der an den Aufnahmen 1933 (Columbia) und 1939 (Neayem Record) beteiligt war.

Das erste Album, *Yadvareye Reza Qoli Mirza Zelli: Baz Saziye Isfahan* (Die Erinnerung an Reza Qoli Mirza Zelli: Die Restauration von Isfahan) wurde im Jahr 2012 in *Awaz Isfahan* veröffentlicht. Das Repertoire beruht

83 Interview mit Mohammadreza Lotfi.

84 In the Memory of Taherzadeh Sheyda and Aref Assemblies Singer: Seddigh tarif Reconstructed by Mohammad Reza Lotfi. Hrsg. Von Avaye Sheyda. Tehran 2006.

85 Interview mit Mahyar Tamaskani.

86 Vgl. ebd.

87 Sheyda, Konzerte Goruhaye seganeh Ahang saz va sarparast Mohammad Reza Lotfi. Hrsg. Von Avaye Sheyda. Teheran 1387 (2008).



auf einem frei-metrischen Gesang von Reza Qoli Mirza Zelli. Die anderen Teile der traditionellen Aufführungspraxis entstammen entweder den Musikstücken anderer früherer Musiker oder den Kompositionen von Mohammadreza Lotfi. Die Liste der Musikstücke ist wie folgt:

1. *Pish Daramade Isfahan* by Ali Akbar Shahnazi
2. *Tar Solo*
3. *Tasnif: Nadideh Rokhat*
4. *Daramade Isfahan* by Morteza Neydavud
5. *Awaz: Daramad & Jameh Daran*
6. *Charmezrab bayate Rajeh* by Ali Akbar Shahnazi
7. *Awaz: bayate Rajeh & Oshaq I*
8. *Zarbie Oshaq* by Habib Somaei
9. *Awaz: Oshaq II, Owj, Forud*
10. *Tasnif: Selselye Mouye Doost*
11. *Tasnif: Tazeh Negar*
12. *Reng* by Mohammadreza Lotfi

Die Aufnahme von Reza Qoli Mirza Zelli enthält nicht *Oshaq* und *Owj* (Track 9). Mohammadreza Lotfi führte kreativ diese *Gushe-ha* nach dem Gesangsstil von Reza Qoli Mirza Zelli auf, welche zum Repertoire von *Awaz Isfahan* in *Radif* gehören.

«Da Zelli wegen der Zeitbeschränkung bei der Schallplattenaufnahme *Owj* von *Awaz Isfahan* nicht aufführte, konzipierte ich diesen *Gushe* nach dem Stil von Reza Qoli Mirza Zelli und fügte ihn diesem historischen Musikstück hinzu.»<sup>88</sup>

Das nächste Album wurde 2013 herausgegeben. Es basiert auf einem frei-metrischen Gesang (*Awaz*) von Reza Qoli Mirza Zelli in *Dastgah Chahargah*. Die anderen Teile der traditionellen Aufführungspraxis gehören zu anderen früheren Musikern. Die Liste der Musikstücke ist wie folgt:

1. *Pish Daramade Chahargah (lezgi)*
2. *Kamancheh Solo*
3. *Awaz: Daramad*
4. *Dozarbi Zabol*
5. *Tasnif: Negara*
6. *Tar Solo*

---

88 Babsazi Isfahan In Memory of Zelli Sheyda Babsazi Ensemble Directed by Mohammad Reza Lotfi Vocal: Sadjad Mehrabani. Hrsg. von Avaye Sheyda. Teheran 2012.

7. *Awaz: Hesar*
8. *Tasnif: kamandarane Abroo*
9. *Santur Solo*
10. *Awaz: Mokhalef & Maghloob & Foroud*
11. *Tasnif: Bota*
12. *Reng*

Die *Tasnifs* wurden nach der mündlichen Überlieferung von Abdollah Dawami in den 1970er Jahren aufgeführt. Das Ensemble besteht auf den letzten beiden Alben aus folgenden Instrumenten: *Santur*, *Kamancheh*, *Tar*, 'ud, *Ney* und *Tombak*, der Gesang kommt von Sajjad Mehrabani, *Radif*-Schüler von Mohammadreza Lotfi (2008 bis 2014). Lotfi schien die Stimme von Mehrabani ähnlich der von Reza Qoli Mirza Zellis zu sein, und lehrte Mehrabani sich an dem Stil von Reza Qoli Mirza Zelli zu orientieren.<sup>89</sup>

*Goruhe Baz-Saziye Sheyda* arbeiteten auch an weiteren Alben, die allerdings aufgrund des Todes von Mohammadreza Lotfi im Jahr 2014 bisher nicht herausgegeben wurden. Zudem beschrieb Mahyar Tamaskani (*Santur*) in einem persönlichen Interview die neuen Ideen von *Goruhe Baz-Saziye Sheyda*, die aber ebenfalls anlässlich des Todes von Mohammadreza Lotfi bisher nicht realisiert wurden, folgendermaßen:

«Die neuen Ideen basieren darauf, dass *Radif* nicht nur zur Lehre, sondern als ein praktisches Repertoire zu sehen sein soll. Nach dieser Idee werden die ganzen zu einem *Dastgah* oder *Awaz* gehörigen *Gushe-ha* aufgeführt. Zwischen diesen *Gushe-ha* werden die unterschiedlichen Teile der traditionellen Aufführungspraxis der klassischen iranischen Musik, *Pish Daramad*, *Charmezrab*, *Tasnif* und *Reng* dargeboten. Diese Idee wurde anhand des *Dastgah Homayun* umgesetzt. Mohammadreza Lotfi führte persönlich die *Gushe-ha* auf. Dieses Album wurde noch nicht herausgegeben. Es wurde auch begonnen, diese Idee für das *Awaz Bayate Tork* umzusetzen, die aber infolge des Todes von Mohammadreza Lotfi nicht realisiert werden konnte.»<sup>90</sup>

Man kann resümieren, dass *Goruhe Baz-Saziye Sheyda* im Vergleich zu *Goruhe Sepehr* eher der Idee der Wiedereinspielung der Musikstücke der Qadscharenzeit und der Herrschaftszeit von Pahlavi I treu geblieben ist. Bei der Restauration solcher Musikstücke spielten die mündlichen Überlieferungen eine bedeutendere Rolle als die Schallplatten. Normalerweise würde ein frei-metrischer Gesang von einem alten Sänger oder einer alten Sängerin als Grundlage genommen und die anderen Teile der traditionellen Aufführungspraxis durch die Musikstücke anderer alter Musiker ergänzt.

89 Interview mit Sajjad Mehrabani.

90 Interview mit Mahyar Tamaskani.

Manchmal komponierte Mohammadreza Lotfi persönlich einige Musikstücke. Bei der Gattung *Tasnif* sind die mündlichen Überlieferungen von Abodollah Dawami die wesentlichen Quellen.

Die Untersuchung im ersten Unterkapitel zeigte, dass Schellackschallplatten während der Herrschaftszeit von Pahlavi I umfangreich in der iranischen Gesellschaft rezipiert wurden. Mit der Gründung des nationalen Radiosenders zu Beginn der 1940er Jahre tauchte jedoch ein neues Medium als Konkurrent auf. Seither wurde die klassische iranische Musik eher im Radio gespielt. Die Schellackschallplatte hingegen fungierte in den 1940er und 1950er Jahren vor allem als Medium der iranischen Musik, welche unter dem Einfluss der Globalisierung stand (siehe Kapitel 5). Die Rezeption dieser Aufnahmen und deren Bedeutung für iranische populäre Musik ist ein Forschungsgegenstand, der noch nicht berücksichtigt wurde.

Die zwischen 1906 und 1940 produzierten Schellackschallplatten spielten in den 1970er Jahren eine geringere Rolle im mündlichen Musiklehresystem des ZSVI, als man aufgrund ihres Programms zur Wiederbelebung der alten Musiktradition annehmen könnte. Die Tatsache, dass einige Musiker der 1920er und 1930er Jahre im ZSVI als Meisterlehrer angestellt waren, könnte als ein Grund für die geringe Beachtung der Schellackschallplatten gesehen werden. Sie sahen eventuell die Schellackschallplatte als eine Bedrohung für ihre Position.

Die Studenten des ZSVI der 1970er Jahre übertrugen diese Betrachtungsweise auf die derzeitige Musiklehre der klassischen iranischen Musik. Da immer weniger Musiker aus der Zeit der Schellackplattenaufnahmen heute noch leben, ist anzunehmen, dass die Bedeutung der Schellackplatten für die Wiedereinspielung der Musik der Qadscharenzeit und der Zeit von Pahlavi I zunehmen wird. Darüber hinaus werden die Schellackschallplatten mittlerweile als ein kulturelles Erbe betrachtet, sodass sie im Klangarchiv des Musikmuseums Iran bewahrt werden.

## 9. Fazit

Im Rahmen der Einleitung wurde die Hauptfrage der vorliegenden Arbeit folgendermaßen formuliert: Wie beeinflusste die Entstehung und die Verbreitung der Aufnahmeindustrie die Musikszene des Iran?

Um diese Frage zu beantworten, setzte ich eine diskographische und kulturwissenschaftliche Herangehensweise ein. Dabei ist die Theorie von Gerd Spittler ausschlaggebend, wonach «globale Waren» in drei Phasen – Unabhängigkeit, Widerstand und Aneignung – lokal angeeignet werden.

Der Beginn der Aufnahmen geht auf die Qadscharenzeit zurück. Zwischen 1906 und 1914 kamen fünf Aufnahmeserien in Teheran, Paris, London und Tiflis zustande. Diese Phase kann in Anlehnung von Gerd Spittler als «Unabhängigkeit» bezeichnet werden. Dies bedeutet zum einen, dass der damalige iranische Musikmarkt vorerst von der Musikaufnahme unabhängig war. Renommierete Musiker waren nämlich zu Beginn des 20. Jahrhunderts im Dienste des Königshofs und der Aristokraten. Zum anderen deutet «Unabhängigkeit» auf den nicht verbreiteten Konsum der Schallplatten in der iranischen Gesellschaft hin. Dies kann aus unterschiedlichen Perspektiven betrachtet werden. Auf der einen Seite war der Vertrieb der Schellackschallplatten in der Qadscharenzeit nicht erfolgreich, auf der anderen Seite war es wirtschaftlich für mittlere und untere Gesellschaftsschichten schwierig, Grammophon und Schallplatte zu nutzen. Die Aufnahmen in der Qadscharenzeit waren ein Ausgangspunkt für die iranische Aufnahmeindustrie.

Die zweite Phase, «Widerstand», begann in der Herrschaftszeit von Pahlavi I. Dieser Zeitraum ist ein zentraler Aspekt in der Analyse von «Widerstand» und «Aneignung» in der Aufnahmeindustrie des Iran. Die Kulturpolitik von Pahlavi I spielte bei der Popularität der Schellackschallplatten in der iranischen Gesellschaft eine bedeutende Rolle. Zwei zentrale Aspekte dieser Kulturpolitik waren die Modernisierung und die Konstruktion einer iranischen nationalen Identität. Das Modernisierungskonzept des Regimes bestand in der zunehmenden Öffnung der iranischen Gesellschaft zum Westen. Deshalb legte die Kulturpolitik großen Wert auf die Verbreitung des westlichen Lebensstils. Zu diesem Zweck wurde massiv in öffentliche Bildung investiert. Dies kam mit der Verbreitung der Gründung der staatlichen Schulen und die Etablierung einiger Einrichtungen wie *Sazman-e Parvaresh-e Afkar* (Die Organisation des öffentlichen Unterrichts) zustande. Darüber hinaus gehören die Verabschiedung einiger Gesetze und Regelungen wie

«Abschaffung der traditionellen iranischen Kleidung» bzw. «Abschaffung der islamischen Verschleierung» zur Kulturpolitik von Pahlavi I.

Die bereits erwähnte Modernisierung betraf auch die musikbezogene Kulturpolitik, die beispielsweise in der Gründung der staatlichen Musikschule im Jahr 1928 und der iranischen Musikbehörde im Jahr 1938 sichtbar wurde. Die Schallplatten symbolisierten ebenfalls in den 1920er und 1930er Jahren die Modernisierung. Bezeichnend für «Widerstand» sind einige in den 1920er Jahren herausgegebene Rezensionen, die die Schallplattenproduktion kritisierten. Die Rolle der ausländischen Firmen in der Aufnahmeindustrie wurde als eine wirtschaftliche Benachteiligung der Nationalwirtschaft betrachtet. Deshalb wurde nicht selten die Forderung nach der Nationalisierung der iranischen Aufnahmeindustrie gestellt. Ebenso stand die Art und Weise des Konsums der Schallplatten in der Kritik. Teehäuser waren in den 1920er und 1930er Jahren der wesentliche Ort des Konsums von Schallplatten bei der unteren Gesellschaftsschicht. Laut dieser Kritik verschwendeten die Leute viel Zeit in Teehäusern zum Schallplattenhören. Manche Kritiker waren der Meinung, dass die Aufnahmen ethisch problematisch waren. Die meisten Kritiker gaben jedoch die Popularität der Schallplatten in der iranischen Gesellschaft und besonders in der unteren Gesellschaftsschicht zu.

Generell kann nicht von einem enormen «Widerstand» die Rede sein. Für diese These spricht, dass von der Seite der MusikerInnen keine Kritik geübt wurde, da die Aufnahmen für sie ein neues ökonomisches Kapital<sup>1</sup> waren. Die Verbreitung der Schallplatten in der iranischen Gesellschaft, als das einzige auditive Medium in den 1920er und 1930er Jahren, löste jedoch einige politische Sorgen für die Regierung aus. Die Verabschiedung der «Regelung der Aufnahme von Schallplatten im Iran» im Jahr 1928 und die Beschluss der «Regelung für die Zulassung von Schallplatten» im Jahr 1931 waren charakteristisch für diese Sorge. Diese Regelungen können als eine Art «Widerstand» gegenüber dem politischen Inhalt der Schallplatten betrachtet werden.

In den 1930er Jahren nahm nach und nach die Anzahl der Kritiken ab und die Phase der «Aneignung» begann in den 1940er Jahren. Dies wurde auf zwei Ebenen realisiert. Zunächst wurde eine musikalische Aneignung sichtbar und anschließend am Ende der 1940er Jahre fand eine technische Aneignung statt. Unter der musikalischen Aneignung ist die Entstehung

---

1 Bourdieu unterscheidet zwischen verschiedenen Kapitalsorten, und zwar zwischen ökonomischem, kulturellem, sozialem und symbolischem Kapital. (Siehe Jenkins, S 85; Kopal, S. 23.)

einer musikalischen Ausdrucksform in der Musikszene des Iran gemeint, die die Elemente der globalisierten Musikgattungen wie Tango und Rumba enthält. Mit anderen Worten bezieht sich musikalische Aneignung auf eine lokale Aneignung ausländischer Gattungen. Technische Aneignung bedeutet für mich die Etablierung der iranischen Schallplattenfirmen ab 1947. Die Tatsache, dass die iranischen Firmen Royal, Musical Record und Shaherzad am Ende der 1940er Jahren in der Lage waren, selbst Schellackschallplatten zu produzieren, weist auf technische Aneignung hin.

Die Aufnahmeindustrie trug zugleich zur Transformation des Musiklebens der Frauen bei. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts hatte die musikalische Aktivität der Frauen keinen Platz in der Öffentlichkeit. Die Aufnahme der drei Sängerinnen Zari, Amjad und Eftekhar im Jahr 1912 in Teheran war ein Ausgangspunkt für einen Umbruch im Musikleben der iranischen Frauen, der später – nach der Gründung der Pahlavi-Dynastie im Jahr 1924 – realisiert wurde. Das gesellschaftliche Leben der Frauen wurde sehr stark von der Modernisierung durch das iranische Regime in den 1920er und 1930er Jahren beeinflusst. Die umfangreiche Beteiligung der Musikerinnen an den Aufnahmen, öffentlichen Konzerten und der musikalischen Bildung war ein bedeutendes Zeichen für die Transformation des Musiklebens der Frauen in der Zeit von Pahlavi I. Ein weiteres Indiz für die erwähnte Transformation des Musiklebens der Frauen besteht in der Zunahme der Anzahl der Sängerinnen an den Aufnahmen von sechs in der Qadscharenzeit auf 56 in der Herrschaftszeit von Pahlavi I.

Ebenfalls wurden religiöse und ethnische Minderheiten von der Kulturpolitik von Pahlavi I betroffen. Infolge der Modernisierungsbestrebungen des Regimes öffneten sich in den 1920er und 1940er Jahren neue Spielräume für religiöse Minderheiten. Die Zunahme der Beteiligung der religiösen Minderheiten an den Aufnahmen von zwei Tracks in der Qadscharenzeit auf circa 500 in der Herrschaftszeit von Pahlavi I fand aufgrund der neuen Kulturpolitik bezüglich der religiösen Minderheiten statt. Außerdem beteiligten sich religiöse Minderheiten wesentlich mehr am Vertrieb der Schallplatten. Das Repertoire der Aufnahmen beinhaltet jedoch außer einigen Ausnahmen keine religiös-rituelle Musik und entspricht meistens der klassischen iranischen Musik.

Die Aufnahmen der ethnischen Minderheiten hingen mit einem weiteren Aspekt der Kulturpolitik von Pahlavi I zusammen, d. h. mit der Konstruktion einer iranischen nationalen Identität. Durch die Überbetonung einer nationalen Identität wurde die ethnische Vielfalt des Iran vernachlässigt. Dies führte dazu, dass nur wenige Aufnahmen bezüglich der ethni-

schen Minderheiten durchgeführt wurden. Zusammenfassend kann festgestellt werden, dass die Kulturpolitik des Pahlavi-Regimes in Anlehnung an Michel Foucault ein ideelles Archiv war, das die Entstehung der Schellackschallplattensammlung, als ein materielles Archiv, ermöglichte.

Im Hinblick auf die Rezeption der Schellackschallplatten in der iranischen Gesellschaft sind zwei Phasen von Bedeutung. Erstens, in der Herrschaftszeit von Pahlavi I, war der Konsum der Schellackschallplatten sehr verbreitet. In dieser Zeit war die Musikaufnahme eine der zentralen Finanzquellen für MusikerInnen. Mit anderen Worten waren die Schallplatten in der Terminologie Pierre Bourdieus ein ökonomisches Kapital für sie. Darüber hinaus dienten die Schellackschallplatten als ein Symbol für die Modernisierung bzw. einen westlichen Lebensstil.

Die zweite bedeutende Phase bezüglich der Rezeption der Schellackschallplatten umfasst einen längeren Zeitraum, seit den 1960er Jahren, als die Produktion der Schellackschallplatten zum Ende kam. Ab den 1960er Jahren waren Schellackschallplatten keine finanzielle Quelle für MusikerInnen. Nach der Gründung des Zentrums zum Schutz und zur Verbreitung iranischer Musik (ZSVI) war anzunehmen, dass die Schellackschallplatten zur Musiklehre und Wiedereinspielung der alten Musikstücke von Bedeutung sein konnten. Die Realität war jedoch anders und die alten Aufnahmen hatten eine sekundäre Bedeutung für das ZSVI. Beim mündlichen Musiklehresystem des ZSVI standen hingegen die alten Musikmeister im Mittelpunkt. Es ist davon auszugehen, dass das mündliche Musiklehresystem für die Musikmeister des ZSVI ein ökonomisches Kapital war und sie betrachten Schellackschallplatten als einen Konkurrenten.

Derzeit sind die Schellackschallplatten für MusikerInnen, die die Musik aus der Qadscharenzeit und aus den 1920er und 1930er Jahren wiedereinspielen wollen, bedeutsam. Darüber hinaus ist heute die Bedeutung der Schellackschallplatten als musikalisches Gedächtnis der iranischen Gesellschaft deutlicher. Die Etablierung eines Archives der Schellackschallplatten im Musikmuseum des Iran im Jahr 2011 deutet darauf hin.

# Anhang

## 1. Bibliographie

- A complete list of Persian Polyphon records 1927/1928.* In: *Safheh Sangi* Nr. 11, September 2007, S. 29–36.
- A German recorded Polyphon for Iran.* In: *Safheh Sangi* Nr. 7, September 2006, S. 28.
- Abdolkarimi, Bizhan: *Jalale Ale Ahmad va zarurate bazgasht be sonnat.* In: *Gharb-shenasiye bonyadi* 1 (2010), S. 119–146.
- Abrahamian, Ervand: *Iran between two Revolutions.* Princeton: Princeton University Press, 1982.
- Abrahamian, Ervand: *Iran beyne do Enqelab.* Teheran: Nashre Ney, 1998.
- Adler, Guido: *Umfang, Methode und Ziele der Musikwissenschaft.* In: *Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft* 1 (1885), S. 5–20.
- Afshar, M.: *Matlube ma: vahdate Melliye iran.* In: *Ayandeh* Nr.11, 1304 (1925), S. 5–6.
- Aghamohseni, Keivan: *Jayegahe sana' te zabt dar siyasete farhangiye pahlaviye avval.* In: *Payame Baharestan* Nr. 17, 1391 (2012), S. 270–288.
- Ahmadi Khorasani, Nooshin: *Be yade Qamar al-moluk Vaziri.* In: *jam'e salem* Nr. 39, August 1998 (Tir 1377), S. 68–70.
- Ahmadi, Hamid: *Qowmīyat va Qowmgeraie dar iran, Afsane ya vageiyat?* Teheran: Nashre Ney, 1378 (1999).
- Akbari, Mohammad Ali: *Dowlat va Farhang dar Iran.* Teheran: Rouznameh Iran, 2003 (1382).
- Ale Ahmad, Jalal: *Gharbzadegi.* Teheran: Ferdos, 1380 (2001).
- Ali Abadi, Moslem: *Barresiye vaz'iyat aqaliyathaye mazhabi dar dowreya safavi.* In: *tarikh pajuhi*, Nr. 20, 1383 (2004), S. 1–26.
- 'Ali-Akbar-e Bayegi, 'Ali Akbar; Mohammadi, Iraj: *Asnadi az musiqi, te'atr va sinema dar Iran: 1300–1357 h. sh.* Tehran: Vezarat-e farhang va ershad-e eslami, 1379 (2000).
- Alvarez-Pereyer, Frank; Arom, Simha: *Ethnomusicology and the Emic/Etic Issue.* In: *The World of music* Nr. 35, Jg. 1 (1993), S. 7–34.
- Amir Mansour: *A brief history of the World Pop Music in Iran.* In: *Safheh Sangi* Nr. 12, Dezember 2007, S. 22–37.
- An estimate of all 78 rpm records of Iranian artists.* In: *Safheh Sangi* Nr. 19, September 2009, S. 33–36.
- Appadurai, Arjun: *Modernity at large: cultural dimensions of globalization.* Minneapolis: University of press Minnesota, 2008.
- Archive und Bibliotheken.* In: *Gedächtnis und Erinnerung: ein interdisziplinäres Handbuch.* Stuttgart: Metzler, 2010, S. 165–170.



- Asadi, Human: *As Maqam ta Dastgah*. In: *Mahur* Nr. 11, 2001, S. 59–75.
- Assmann, Aleida: *Einführung in die Kulturwissenschaft: Grundbegriffe, Themen*, Atabaki, Ali: Sarve Azad: *Negahi be Sheklgiri va Amalkarde Goruhe Aref*. In: Anahid, Februar 2006, S. 23.
- Baher, Hossein: *Fatavaye Emam Chomeini darbare Masayele Edschtemaie*. Shahre Kurd: Samani, 1997.
- Baltzis, Alexandros G.: *Globalization and Musical Culture*. In: *Acta Musicologica* Nr. 77, Jg. 1 (2005), S. 137–150.
- Bamdad, Badrolmoluk: *Zane Iran az Enqelabe Mashrutiyyat ta Enqelabe sefid*. Teheran: Ibne sina, 1349 (1970).
- Barthel, Günter (Hrsg.): *Die Islamische Republik Iran. Historische Herkunft – ökonomische Grundlagen – staatsrechtlich Struktur*. Berlin: Akademie Verlag, 1987.
- Basirat Manesh, Hamid: *Bahaie ha, zartoshti ha va yahudi ha dar dowerane reza shah*. In: *Dowran* Nr. 41, Farvardin 1388 (März 2009), S. 153–165.
- Bast, Oliver: *Ravabete siyasiye iran va alman*. In: *Matin, peyman : tarikhe ravabete iran va alman*. Teheran: Amir kabir, 1391 (2012), S. 19–55.
- Beck, Ulrich: *Was ist Globalisierung? Irrtümer des Globalismus – Antworten auf Globalisierung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2007.
- Béhague, Gerard: *Tango*. In: Blume, Friedrich: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Kassel: Bärenreiter; Stuttgart: Metzler, 1994, S. 221–227.
- Behnud, Mas'ud: *Dowlat-ha-ye Iran az Seyyed Ziya ta Bakhtiyar: Sevvom-e Esfand 1299-bist-o-dovvom-e Bahman 1357*. Tehran: Javedan, 1366 (1987).
- Binas-Preisendörfer, Susanne: *Klänge im Zeitalter ihrer medialen Verfügbarkeit: Popmusik auf globalen Märkten und in lokalen Kontexten*. Bielefeld: transcript Verlag, 2010.
- Bohman, Philip Vilas: *World music: a very short introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2002.
- Caron, Nelly; Safvat, Dariush: *Musiqiye Melli Iran*. Teheran: Ketab Saraye Nik, 1388 (2009).
- Chaksi, Jamshid: *Sarnevshete zartoshtiyane iran: moruri tarikhi*. In: *Iran Nameh* Nr. 73–74, 2001, S. 61–78.
- Columbia Persian record (1947)*. In: *Safheh Sangi* Nr. 3, September 2005, S. 3–5.
- Concert Record Gramophone (1912): Labelography*. In: *Safheh Sangi* Nr. 5, März 2006, S. 3–5.
- Daftare Honarestan-e 'Ali-ye Musiqi: *Honarestan-e 'Ali-ye Musiqi*. In: *Majale-ye Musiqi* Nr. 7, Jg.1 Oktober 1939 (Mehr 1318), S. 1–8.
- Danielou, Alain: *Einführung in die indische Musik*. Aus dem Franz. von Wilfried Szcepan. Wilhelmshaven: Heinrichshofen 1982.
- Darvishi, Mohammadreza: *Negah be Gharb*. Teheran: Mahour, 1373 (1994).
- Delfani, Mahmud: *Farhang-setizi dar dowreh-ye Reza Shah*. Tehran: Entesharat-e sazman-e asnad-e melli, 1375 (1996).

- Delrish, Boshra: *Zan dar dowreh-ye Qajar*. Teheran: Howze Honari, 1375 (1996).
- Derakhshanpur, Hamed; Fayyazi, Emadoddin: *negarshi be dalaye nakamiye ravabete iran va alman dar zamane reza shah*. In: *Maskuyeh* Nr. 8, 1386 (2007), S. 181–208.
- Discography of «Malakeh Boroomand»*. In: *Safheh Sangi* Nr. 19, September 2009, S. 8–13.
- Discography of «Qamar-ol-molook Waziri»*. In: *Safheh Sangi* Nr. 4, Dezember 2005, S. 6–29.
- Discography of «Sheikh Karna»*. In: *Safheh Sangi* Nr. 2, Juni 2005, S. 14.
- Discography of Seyyed Ali Asghar Kurdistan*. In: *Safheh Sangi* Nr. 14, Juni 2008, S. 3–12.
- Discography relations*. In: *Safheh Sangi* Nr. 7, September 2006, S. 1–2.
- During, Jean: *Radife Saziye Musiqiye Sonatye Iran*. Teheran: Soroush, 1991.
- Ebeling, Markus Knut; Günzel, Stephan: *Archivologie*. Berlin: Kadmos, 2009.
- Edison - Bell Persian record*. In: *Safheh Sangi* Nr. 1, März 2005, S. 17–18.
- Eisel, Stephan: *Politik und Musik*. München: Verlag Bonn Aktuell, 1990.
- Elste, Martin: *Klangspeicherung und Klangübertragung*. In: Helga de La Motte-Haber; Hans Neuhoﬀ (Hrsg.): *Musiksoziologie*. Laaber: Laaber Verlag, 2007.
- Eqbal, Manuchehr: *Seyri dar San 'ate nafte iran*. Teheran: Shekate Melliye naft, 1348 (1969).
- Farhat, Hormoz: *The Traditional Art Music of Iran*. Teheran: High Council of culture and Art, Center For Research and cultural Co-ordination, 1973.
- Fatemi, Sasan: *Motreb-ha az Safavieh ta Mashrutiyat*. In: *Mahur* Nr. 12–13, 2002, S. 27–39, 39–54.
- Fatemi, Sasan: *Music, Festivity, and Gender in Iran from the Qajar to the Early Pahlavi Period*. In: *Iranian Studies*, Nr. 38, Jg. 3 (2005), S. 399–416.
- Fatemi, Sasan: *Peydayeshe Musiqiye Mardom Pasanddar iran*. Teheran: Mahour, 1392 (2013).
- Fathai, Maryam: *Kanune Banovan ba ruykardi be rishehayeh tarikhiye harekate zanan dar iran*. Teheran: Moasseseye Motle'ate tarikhe ma'asere iran, 1383 (2004).
- Foucault, Michel: *Archäologie des Wissens*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1981.
- Foucault, Michel: *Über die Archäologie der Wissenschaft. Antwort auf den Cercle d'épistémologie*. In: Ders., Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits, Bd. 1: 1954–1969, hrsg. v. Daniel Defert; François Ewald. Frankfurt a.M. 2001, S. 887–931.
- Fragestellungen*. Berlin: Schmidt, 2008.
- Fuchs, Max: *Kulturpolitik*. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaft, 2007.
- Geertz, Clifford: *Dichte Beschreibung : Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2007.
- Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Bd. 1: Sachtitel. Kassel: Bärenreiter; Stuttgart: Metzler, 1994, S. 850.
- Gobineau, Arthur de: *Drei Jahre in Asien*, fr. Trois ans en Asie (1859).

- Gobineau, Arthur de: *Se Sal dar Asia*. Teheran: Ketab-Sara, 1367(1988).
- Graf, Walter: *Die vergleichende Musikwissenschaft in Österreich seit 1896*. In: *Year-book of the International Folk Music Council*, vol. 6, 1974, S. 15–43.
- Gronow, Pekka: *Sana 'te zabt be sharq miayad*. In: *Mahoor* Nr. 29, 2005, S. 15–49.
- Gronow, Pekka: *The Record Industry comes to the Orient*. In: *Ethnomusicology* Nr. 25, (May, 1981), S. 251–284.
- Grupe, Gerd: *Cultural Grey-out «oder» Many Diverse Musics? Musikkulturen der Welt in Zeiten der Globalisierung*. In: Utz, Christian (Hrsg.): *Musik und Globalisierung zwischen kultureller Homogenisierung und kultureller Differenz* herausgegeben. Saarbrücken: Pfau, 2007, S. 11–29.
- Haddadi, Nosrat: *Farhangnameye Musiqiye Iran*. Teheran: Tutia, 1376 (1997).
- Häfer, Wolfram: *Foucaults Archäologie des Wissens als Methode der Diskursanalyse*. <http://wollumination.piranho.com> – Aktualisierungsdatum: 1.9.2015.
- Halali, Simin: *Ketabshenasiye Musiqi dar iran*. Teheran: Mahour, 1386 (2007).
- Hama Baqi, Mohammad: *Sayyed Ali Asghare kurdestani*. Saqez, 1998.
- Hedayat, Mehdiqoli: *Khaterat va khatarat*. Tehran: Zavvar, 1375 (1996).
- Hood, Mantle: *The Challenge of ,Bi-Musicality*. In: *Ethnomusicology* Nr.4, 1960, S. 55–59.
- Höpp, Gerhard: *Fremde Erfahrungen: Asiaten und Afrikaner in Deutschland, Österreich und in der Schweiz bis 1945*. Berlin: Das Arabische Buch, 1996.
- Hörmann, Stefan: *Musikalische Werkbetrachtung im Schulunterricht des frühen 20. Jahrhunderts*. Frankfurt am Main u. a.: Peter Lang Verlag, 1995.
- Hornbostel, Erich M. von: *Die Probleme der vergleichenden Musikwissenschaft*. In: *Zeitschrift der internationalen Musikgesellschaft* Nr. 7(3), 1905, S. 85–97.
- Hornbostel, Erich M. von: *Phonogramm-Archiv in staatl.akad. Hochschule für Musik in Berlin*. In: *Jahresbericht für die Zeit vom 1. Oktober 1925 bis zum 30. September 1927*, 1927, S. 50–54.
- Hosseini, Seyed javad: *Ba zemzemeye Hezar dastan*. Teheran: Nashre Ney, 1382 (2003).
- Indian made Persian 78s: Young Iran (1946)*. In: *Safheh Sangi* Nr. 6, Juni 2006, S. 26–31.
- Issawi, Charcls: *The Economic History of Iran: 1800–1914*. The University of Chicago Press, 1971, S. 57–59, 62–63.
- Issawi, Charcls: *Vaz 'e Aramaneh va yahudian dar dowreh Qajar*. In: *Iran Nameh* Nr. 73–74, 2001, S. 219–222.
- Jafari Nejad, Abolfazl: *Parsiyahe Hend: Gusheie az Nofuze farhangi Qowmi iraniyan dar sarzamine hendustan*. In: *'Olume Ejtema 'ie: Cheshm andaze eratebatate farhangi* Nr. 27, 2006, S. 77–80.
- Jenkins, richard: *Pierre Bourdieu*. London: Routledge, 1992.
- Kamandi, Abbas: *Sayyed Ali Asgari Kurdistan*. Sanandaj: T'avoni 42, 1364 (1985).
- Kamkar, Pashang: *The Radif of Mirza Abdollah for Santoor*. Tehran: Nashre Hestan, 1390 (2011).

- Katouzian, Homa: *State and society in Iran: the eclipse of the Qajars and the emergence of the Pahlavis*. London: Tauris, 2006.
- Khaleqi, Ruhollah: *Barnameh Golha*. In: *Honare musiqi* Nr.23, 2000, S. 42–45.
- Khaleqi, Ruhollah: *Dastoore Moqaddamatiye violon*. Ketabe dovvom. Teheran: Safi 'Ali shah, 1376 (1997).
- Khaleqi, Ruhollah: *Sargozashte Musiqiye Iran*. Teheran: Mahoor, 2011.
- Khaleqi, Sohre: *Avaye mehrbani*. Teheran: Donyaye Madar, 1373 (1994).
- Khatibi, Firouzeh: *Parvize Khatibi; Khaterati az Honarmandan*. Teheren: Moien, 1380 (2001).
- Khatschi, Khatschi: *Der Dastgāh: Studien zur neuen persischen Musik*. Regensburg: Bosse, 1962.
- Khorshid records; *Persian recordings in Paris 1907*. In: *Safheh Sangi* Nr. 19, Juni 2007, S. 3–24.
- Khosro Panah, Mohammad Hossein: *Hadaf ha va mobarezeye zane irani az enqelabe mashrute ta saaltanate pahlavi*. Teheran: Payame emrooz, 1381 (2002).
- Kinnear, Michael: *Safheh-ha-ye farsi-ye gramafun: 1899 ta 1934*. Teheran: Anjoman-e asar va mafakher-e farhangi, 1386 (2007).
- Kinnear, Michael: *The Gramophone Company's Persian Recordings: 1899 to 1934*. Victoria: Bajakhana, 2000.
- Klein, Armin: *Kulturpolitik: eine Einführung*. Opladen: Leske + Budrich, 2003.
- Kopal, Ricarda: *Herbert von Karajan: musikethnologische Annäherung an einen «klassischen» Musikstar*. Berlin/Münster: Lit Verlag, 2015.
- Krader, Barbara: «*Ethnomusicology*». In Stanley Sadie (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan Publishers, New York: Groves's Dictionaries of Music Inc., 1980.
- Kunst, Jaap: *Musicologicirca*. Amsterdam: Indisch Instituut, 1950.
- Maleki, Tuka: *Zanane musiqiye iran az ostureh ta emrooz*. Teheran: Khorshid, 1380 (2001).
- Ma'oz, Moshe; Sheffer, Gabriel: *Middle Eastern Minorities and Diasporas*. Sussex Academic Press, 2002.
- Mashhun, Hassan: *Tarikhe Musiqiye Iran*, Bd. 1. Teheran: Simorgh-Fachte, 1995.
- Masudieh, Mohammad Taqi: *Radife Awazie Musiqiye klassike Iran be Revayate Mahmud Karimi*. Teheran: Anjomane Musiqiye Iran – Mahur, 1997.
- Mendivil, Julio: *Oh, wie schön ist Panama: Überlegungen zu einer kulturwissenschaftlich ausgerichteten Musikethnologie in der heutigen Welt*. In: Beyer, Theresa; Burkhalter, Thomas (Hrsg.): *Out of the absurdity of Life-Globale Musik*. Bern: Norient 012, S. 288–304.
- Mengel, Maurice; Mendivil, Julio; Seibt, Oliver: *Zur Problematik eines scheinbar unproblematischen Schlüsselbegriffs in der Musikforschung*. In: *Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung*, München, 2006.
- Meysami, Sayyed Hossein: *Musiqiye 'Asre safavi*. Teheran: Matn, 1389 (2010).
- Mir Alinaghi, Alireza: *Musiqi Nameye Vaziri*. Teheran: Moien, 1998.

- Mobasser, Behrooz: *Seyri dar barnameh golha*. In: *Honare musiqi* Nr.72, 2006, S. 34–38.
- Mohammad Hosseinzadeh, Abdorreza: *Majus va Ahlae kitab dar Manabe ' va madarke islami*. In: *Motale 'ate irani* Nr.13, 1387 (2008), S. 181–190.
- Mokhber, Abbas: *Selseleye pahlavi va niruhaye mazhabi be revayate tarikhe kambrij*. Teheran: tarhe no, 1371(1992).
- Monarc-Record (Anker) *Persian records 1914*. In: *Safheh Sangi* Nr. 11, September 2007, S. 3–5.
- Moshfeq-e Kazemi, Morteza: *Theater va Musiqi dar Iran*. In: *Iran Shahr* Nr. 5, 1923, S. 19–27.
- Mossayebzadeh, Eynollah: *Negahi be tarikhe Markaze Hefz va Esha 'ye Musiqye Irani*. In: *Mahoor* Nr. 20, Sommer 2003, S. 77–95.
- Mossayebzadeh, Eynollah: *Negahi be tarikhe Markaze Hefz va Esha 'ye Musiqye Irani*. In: *Mahoor* Nr. 22, Winter 2004, S. 77–95.
- «Musical Records» 78s. In: *Safheh Sangi* Nr. 17, März 2009, S. 3–10.
- Mussavian, Hossein: *Barresiye ravabete iran va alman*. Teheran: Markaze tahghighate esteratejik, 2006.
- Myers, Helen: *Ethnomusicology An Introduction*. London: Macmillan, 1992.
- Naghavi, Sayyed Ali Mohammad: *Hozure tarikhi/farhangiye parsiyan dar Hend*. In: *'Olume Ejtema 'ie: Cheshm andaze ertebate farhangi* Nr. 5, 1997, S. 6–13.
- Nahid, Abdolhossein: *Zanane iran dar jonbeshe mashrute*. Tabriz: Ehya, 1360 (1981).
- Nasiri far, Habibollah: *Mardane Musiqiye Sonati va Novine Iran*. Teheran: Rad, 1369 (1990).
- Nelly Caron et Dariouche Safvate: *Iran*. Paris: Buchet-Chastel, 1966.
- Nettl, Bruno: *Eight urban musical cultures: tradition and change*. Urbana: University of Illinois Press, 1978.
- Nettl, Bruno: *The Radif of Persian music: studies of structure and cultural context*. Champaign: Illinois Elephant & Cat, 1987.
- Nettl, Bruno: *The Study of Ethnomusicology: thirty-one issues and concepts*. Urbana: University of Illinois Press, 2005.
- Nettl, Bruno: *Theory and Method in Ethnomusicology*. Glencoe: The Free Press, 1964.
- Nettl, Bruno: *World Music in the Twentieth Century: A Survey of Research on Western Influence*. In: *Acta Musicologica* Nr. 58, Jg. 2 (Jul.–Dec., 1986), S. 360–373.
- Nulman, Macy: *Encyclopedia of Jewish Prayer*. Northvale, NJ: Jason Aronson, 1993.
- Operettes on Persian 78s (1- Works of Pari Aghababof)*. In: *Safheh Sangi* Nr. 14, Juni 2008, S. 28–32.
- Paolovich, Michael: *Enqelabe Mashrutiyate Iran va Rishehaye Edjtemaie va Eqtesadiye an*. Teheran: Rudaki, 1979.
- Parvin, Nader: *Este 'mare Engelestan va shureshe Kordha*. In: *Faslnameh tarikhe ravabete khareji* Nr.44, 1389 (2010), S. 33–56.

- Payvar, Faramarz: *Radife Awazi va Tasnif haye Qadimi be revayate ostad abdollahe davami*. Teheran: Mahoor, 1384 (2005).
- Peoples, James G; Bailey, Garrick Alan: *Humanity: an introduction to cultural anthropology*. Belmont, Calif: Wadsworth, 2000.
- Perkins, John F.; Alan Kelly and John Ward: *On Gramophone Company Matrix Numbers 1898 to 1921*. In: *The Record Collector* Nr. 23 (3–4), 1976, S. 51–90.
- Persian Pathe records-1928*. In: *Safheh Sangi* Nr. 8, Dezember 2006, S. 2–6.
- Polyphon Persian Catalog 1929 (III)*. In: *Safheh Sangi* Nr. 9, März 2007, S. 26–28.
- Polyphon Persian records (1927)*. In: *Safheh Sangi* Nr. 1, März 2005, S. 2–5.
- Racy, Ali Jihad: *Musical change and commercial Recording in Egypt, 1904–1932*. Urbana-champaign: University of Illinois, Diss. 1977.
- Rafsandschani, Ali Akbar: *Karname va Khaterate 1360: Obur as Bohran*. Teheran: Daftare Nashre Enghelab, 2000.
- Rahimiye, Nasrin: *Sargozashte Yahudiyane irani*. In: *Iran Nameh* Nr. 78–79, 2002, S. 369–374.
- Raieess Nia, Rahim: *Ozeyr va do Enqelab*. Teheran: Chapar, 1979.
- Rajaie, Farhang: *Ganje sukhteh: pajuheshti dar musiqiye 'Ahde Qajar*. Teheran: Ehya ketab, 1381 (2002).
- Reinhard, Wolfgang: *Geschichte der Staatsgewalt*. München: Beck Verlag, 1999.
- Rohani Shiva, Baba Marduch: *tarikhe mashahire kord Band 1 & 2*. Teheran: Sorush, 1364 (1985).
- «ROYAL» 78 rpm records. In: *Safheh Sangi* Nr. 16, Dezember 2008, S. 3–6.
- Sachs, Curt: *The wellsprings of music*. The Hague: Nijhoff, 1962.
- Sadeqian, Nad'ali: *Tammoli tarikhi va Hoquqi bar qarardadahaye nafti iran dar 'asre qajar*. In: *Ganjineye asnad* Nr. 79, 1389 (2010), S. 6–21.
- Sadiq A'lam, Isa: *Seyre farhang dar Iran va Maqreb zamin*. Teheran: Entesharat Daneshgah Tehran, 1332 (1953).
- Safaie, Ibrahim: *Reza shahe Kabir va Tahavvolate Farhangiye Iran*. Teheran: Vezarate Farhang va Honar, 1356 (1978).
- Sahim, Hayede: *Khaterate yahudiyane iran*. In: *Iran Nameh* Nr. 57, 1996, S. 51–76.
- Sanasarian, Eliz: *Religios Minoities in Iran*. New York: Cambridge University press, 2000.
- Schirasi, Forsataldoleh: *Bohur al-Alhan*. Teheran: Forughi, 1988.
- Schramm, Holger (Hrsg.): *Handbuch Musik und Medien*. Konstanz: UVK-Verl.-Ges., 2009.
- Schulze, Gerhard: *Die Erfindung des Musik Hörens*. In: Tröndle, Martin (Hrsg.): *Das Konzert Neue Aufführungskonzepte für eine klassische Form*. Bielefeld: transcript Verlag, 2009, S. 45–53.
- Seeger, Anthony: *The role of sound Archives in Ethnomusicology Today*. In: *Ethnomusicology* Nr. 2, spring/summer 1986, S. 261–276.
- Sepanlu, Mohammad Ali: *Shahre Shere Aref*. Teheran: Elm, 1996.
- Sepanta, Sassan: *Cheshm Andaze Musiqiye Iran*. Teheran: Mashal, 1990.

- Seyf Azad, Abdorrahman: *Koliyate Divane Aref Qazvini*. Teheran: Sepehr, 1979.
- Shahrzad, Reza kamal: *Namayeshnamehaye tarikhi*. Teheran: Nashre Qatreh, 1388 (2009).
- Shiloah, Amnon: *Music and Religion in Islam*. In: *Acta Musicologica* Nr. 69, Jg.2 (1997), S. 143–155.
- Shushinski, Fereydun: *Musiqidanane melliye azarbaijan*. Baku: entesharate yazichi, 1985.
- Shushinski, Fereydun: *Yadnameye seyede shushinski*. Baku: entesharate ishiq, 1991.
- Sinayi, vahid; Chamankhah, leyla: *Siyasathaye Dowlate Pahlavi dar qebale Bahaiyat (1332–1357)*. In: *Faslnameh Siyasat* Nr.39, Jg. 2 (Sommer 2009), S. 193–210.
- Small, Christopher: *Musicking: A Ritual in Social Space*, <http://www.jlarrystockton.com/Stocktoj/small.pdf>, eingesehen am 18.3.2013.
- Societe Orientale de disques, SODWA' Alep-1936. In: *Safheh Sangi* Nr. 14, Juni 2008, S. 3–4.
- Sodwa Persian 78 rpm records (1939). In: *Safheh Sangi* Nr. 4, Dezember 2005, S. 3–5.
- Special issue on Catalogs of Persian 78 rpm records. In: *Safheh Sangi* Nr. 13, März 2008, S. 1–32.
- Spencer, Herbert: *The study of sociology*. London: Routledge/Theommes Press, 1996 (1873).
- Spittler, Gerd: *Globale Waren: Lokale Aneignungen*. In: Hauser-Schäublin, Brigitta (Hrsg.): *Ethnologie der Globalisierung: Perspektiven kultureller Verflechtungen*. Berlin: Reimer, 2002, S. 15–31.
- Stokes, Martin: *Ethnicity, identity and music: the musical construction of place*. Oxford: Berg, 1994.
- Tabari, Ehsan: *Iran dar do sadeye vapasin*. Teheran: Hezebe Tudeh, 1360 (1981).
- Talaie, Dareiosh: *Negareshi Nou be Theorie Musiqiye Iran*. Teheran: Mahur, 1993.
- The last Persian recordings for Columbia in Tehran (1947)*. In: *Safheh Sangi* Nr. 18, Juni 2009, S. 5–9.
- The national documents named 78rpm records*. In: *Safheh Sangi* Nr. 2, Juni 2005, S. 1–2.
- Theodor W. Adorno: *On Popular Music*. In: Frith, Simon; Goodwin, Andrew (ed.): *On Record: Rock, Pop and the Written Word*, London: Routledge 2000, S. 301–315.
- Torabi Farsani, Soheyla: *Zan dar tarikhe ma'aser az Enqelabe Mashruteh ta Enqelabe Islami*. Teheran: Kawir, 1390 (2011).
- Vakili, Hadi : *Mehdiqoli Khan Mokhber al-Saltaneh-ye Hedayat va siyasat-e farhangi-ye 'asr-e Reza Shah*. In: *Majalleh-ye daneshkadeh-ye adabiyat va 'olum-e ensani-yi Mashhad*, 1380/2001, S. 128–129.
- Weber, Max: *Politik als Beruf*. Berlin: Duncker & Humblot, 2010.
- When I was in Berlin: Odeon Persian recordings 1937*. In: *Safheh Sangi* Nr. 9, März 2007, S. 3–10.

- Wicke, Peter: *Der Tonträger als Medium der Musik*. In: Schramm, Holger (Hrsg.): *Handbuch Musik und Medien*. Konstanz: UVK-Verl.-Ges., 2009, S. 49–89.
- Yatim Parvar, Ayyub: *Negahi be asnade vizheye parvandeye jakbe Isma'il aqa semitqu*. In: *Asnade Baharesta* Nr. 4, 1390 (2011), S. 349–380.
- Youssefzadeh, Ameneh: *Iran's regional musical traditions in the twentieth century: A historical overview*. In: *Iranian Studies* Nr. 38, 2005, S. 417–439.
- Ziegler, Susanne: *Die Walzensammlungen des ehemaligen Phonogramm-Archivs. Erste Bestandsaufnahme nach der Rückkehr der Sammlungen 1991*. In: *Baessler-Archiv* N. F. Bd. 43, Heft 1, 1995, S. 1–34.
- Ziegler, Susanne: *Armenien*. In: Blume, Friedrich (Hrsg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Band 1 Sachtitel, Kassel: Bärenreiter; Stuttgart: Metzler, 1994, S. 850.
- Ziegler, Susanne: *Erich M. Von Hornbostel und das Berliner Phonogramm Archiv*. In: Klotz, Sebastian (Hrsg.): *Vom tönenden Wirbel menschlichen Tuns*. Berlin: Schibri Verlag, 1998.
- Zonis, Ella: *Classical Persian Music: an Introduction*. Cambridge, Mass.: Harvard Univ. Press, 1973.

## 2. Tabellenverzeichnis

Tabelle 1: Die Diskographischen Angaben der Aufnahmen im Jahr 1906	53
Tabelle 2: Die Diskographischen Angaben der Aufnahmen im Jahr 1907	64
Tabelle 3a: Die diskographischen Angaben der Aufnahmen im Jahr 1909	68
Tabelle 3b: Die MusikerInnen der Aufnahmen im Jahr 1909 in London	70
Tabelle 4: Die MusikerInnen der Aufnahmen im Jahr 1912	71
Tabelle 5: Katalog Nr. der Aufnahmen im Jahr 1912	72
Tabelle 6: Die MusikerInnen der Aufnahmen von Polyphon im Jahr 1927	81
Tabelle 7: Die MusikerInnen der Aufnahmen von Pathe im Jahr 1928	83
Tabelle 8: Die MusikerInnen der Aufnahmen von Columbia im Jahr 1928	84
Tabelle 9: Die diskographischen Angaben der Aufnahmen von Columbia im Jahr 1928	85
Tabelle 10: Die MusikerInnen der Aufnahmen von Grammophon im Jahr 1928	86
Tabelle 11: Die diskographischen Angaben der Aufnahmen von Grammophon im Jahr 1928	86
Tabelle 12: Die MusikerInnen der ersten Aufnahmen von Grammophon im Jahr 1929	87



Tabelle 13: Die MusikerInnen der zweiten Aufnahmen von Grammophon im Jahr 1929	88
Tabelle 14: Die MusikerInnen der Aufnahmen von Polyphon im Jahr 1929	89
Tabelle 15: Die diskographischen Angaben der Aufnahmen von Edison Bell	90
Tabelle 16: Die MusikerInnen der Aufnahmen von Baidaphon im Jahr 1930	91
Tabelle 17: Die MusikerInnen der Aufnahmen von Columbia im Jahr 1933	92
Tabelle 18: Die diskographischen Angaben der Aufnahmen von Columbia im Jahr 1933	93
Tabelle 19: Die MusikerInnen der Aufnahmen von Grammophon im Jahr 1933	93
Tabelle 20: Die MusikerInnen der Aufnahmen von Sodwa im Jahr 1936	94
Tabelle 21: Die diskographischen Angaben der Aufnahmen von Sodwa im Jahr 1936	94
Tabelle 22: Die MusikerInnen der Aufnahmen von Sodwa im Jahr 1939	97
Tabelle 23: Die Interpreten der Aufnahmen von Columbia im Jahr 1947	100
Tabelle 24: Die MusikerInnen der Aufnahmen von Odeon im Jahr 1947	101
Tabelle 25: Die Interpreten der Aufnahmen von «Jamshid Records» im Jahr 1948	102
Tabelle 26: Die Liste der politischen Aufnahmen von 1926 bis 1928	136
Tabelle 27: Die Liste der politischen Aufnahmen von 1928 bis 1939	137
Tabelle 28: Die diskographischen Angaben der Operette Prichehr & Parizad	162
Tabelle 29: Die Liste der Aufnahmen in Foxtrott und Walzer	163
Tabelle 30: Die Liste der Aufnahmen von Eftekhari im Jahr 1912	175
Tabelle 31: Die Liste der Aufnahmen von Amjad im Jahr 1912	176
Tabelle 32: Die Liste der Aufnahmen von Zari im Jahr 1912	177
Tabelle 33: Die Beteiligung der Frauen an Aufnahmen 1926 bei Grammophon	194
Tabelle 34: Die Beteiligung von Frauen an Aufnahmen von 1927 bei Polyphon	194
Tabelle 35: Die Beteiligung der Frauen an Aufnahmen von 1928 bei Grammophon	195
Tabelle 36: Die Beteiligung der Frauen an Aufnahmen von 1928 bei Pathe	195
Tabelle 37: Die Beteiligung der Frauen an Aufnahmen von 1928 bei Columbia	195
Tabelle 38: Die Beteiligung der Frauen an Aufnahmen von 1929 bei Grammophon (His Masters Voice)	196

Tabelle 39: Die Beteiligung der Frauen in Aufnahmen von 1929 bei Grammophon (His Masters Voice)	197
Tabelle 40: Die Beteiligung der Frauen in Aufnahmen 1929 bei Polyphon	197
Tabelle 41: Die Beteiligung der Frauen in Aufnahmen 1930 bei Baidaphon	197
Tabelle 42: Die Beteiligung der Frauen in Aufnahmen 1931 bei Parlophon	198
Tabelle 43: Die Beteiligung der Frauen in Aufnahmen 1933 bei Grammophon (His Masters Voice)	198
Tabelle 44: Die Beteiligung der Frauen an Aufnahmen 1933 bei Columbia	199
Tabelle 45: Die Liste der beteiligten Sängerinnen an der Schallplattenproduktion in der Herrschaftszeit von Pahlavi I	200
Tabelle 46: Die Liste der beteiligten Musikerinnen an der Schallplattenproduktion in der Herrschaftszeit von Pahlavi I	202
Tabelle 47: Die Teilnahme der ethnischen Minderheiten an der Schallplattenproduktion in der Qadscharenzeit	232
Tabelle 48: Die ethnischen Minderheiten an den Aufnahmen von Columbia im Jahr 1928	233
Tabelle 49: Die ethnischen Minderheiten in den ersten Aufnahmen von His Masters Voice im Jahr 1929	234
Tabelle 50: Die Liste der aufgenommenen Lieder von Eqbal Azar im Jahr 1929	234
Tabelle 51: Die ethnischen Minderheiten an den Aufnahmen von Polyphon im Jahr 1929	235
Tabelle 52: Die ethnischen Minderheiten an den Aufnahmen von Baidaphon im Jahr 1930	235
Tabelle 53: Die ethnischen Minderheiten an den Aufnahmen von Parlophon im Jahr 1931	236
Tabelle 54: Die ethnischen Minderheiten an den Aufnahmen von His Masters Voice im Jahr 1933	236
Tabelle 55: Die Liste der Aufnahmen von Ali Asghar Kurdestani	239

### 3. Zusammenfassung

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit der Entstehung der Aufnahmeindustrie im Iran und deren Einfluss auf den Wandel der iranischen Musikszene. Die zentrale Frage der Arbeit lautet: Wie beeinflusste die Entstehung und die Verbreitung der Aufnahmeindustrie die Musikszene im Iran? Daran angeknüpft wird folgende Frage

beantwortet: Wie konnten Schellackschallplatten in den 1920er und 1930er Jahren das wichtigste musikalische Medium im Iran werden?

Die Beantwortung dieser Frage kann ohne die Berücksichtigung der politischen und kulturellen Lage des Iran in der Herrschaftszeit von Pahlavi I (1925–1941) nicht gelingen. In der Kulturpolitik des Iran fand ein Umbruch statt. Zwei zentrale Aspekte in der neuen Kulturpolitik waren Modernisierung und Nationalismus. Diese Aspekte hatten eine bedeutende Wirkung auf die Verbreitung des Mediums Schellackschallplatte und deren Inhalt. Dieses Medium passte auf der einen Seite zur Modernisierungspolitik, da es als ein Zeichen für einen westlichen Lebensstil betrachtet wurde. Auf der anderen Seite fungierte das Medium Schellackschallplatte als ein geeignetes Mittel in der Hand des iranischen Regimes, seine Ansichten bezüglich der iranischen nationalen Identität zu propagieren. Unter diesen kulturpolitischen Umständen wurden durch Schellackschallplatten neue Musikgattungen wie Tango in den Iran eingeführt. Nach einer Weile wurden diese Gattungen lokal angeeignet, insofern sie durch iranische Musiker produziert wurden.

Der Wandel des Musiklebens der verschiedenen gesellschaftlichen Gruppen und die Rezeption der Schellackschallplatten sind die weiteren Themen dieser Arbeit. Die Partizipation der Frauen an den Aufnahmen der Schellackschallplatten war sehr verbreitet. Dies hat seinen Ursprung in der Modernisierungspolitik des Regimes. Die Änderung des gesellschaftlichen Lebens der Frauen nach dem westlichen Lebensstil war eine der zentralen Aspekte in der Kulturpolitik von Pahlavi I, die diese verbreitete Partizipation an den Aufnahmen ermöglichte.

Die große Beteiligung der religiösen Minderheiten an den Aufnahmen kann auch als eine Folge der Modernisierungspolitik betrachtet werden. Anlässlich dieser Politik wurde die Kulturszene des Iran in der Zeit von Pahlavi I säkularisiert. Infolgedessen gewannen die religiösen Minderheiten mehr gesellschaftliche Freiheit. Im Gegensatz zu den religiösen Minderheiten waren ethnische Minderheiten nicht groß an den Aufnahmen beteiligt. Dies hängt mit den nationalistischen Ansätzen von Pahlavi I zusammen, die die ethnische Vielfalt der iranischen Gesellschaft nicht anerkannte.

Im Hinblick auf die Rezeption der Schellackschallplatten in der iranischen Gesellschaft sind zwei Phasen von Bedeutung. Zunächst wird die Rezeption auf einer gesellschaftlichen Ebene in der Herrschaftszeit von Pahlavi I mit der Untersuchung der damaligen Presse erforscht. Im Weiteren wird dies seit den 1960er Jahren, als die Produktion der Schellackschallplatten zu Ende ging, untersucht. Hier wird der Stellenwert der Schellackschallplatten unter den Musikern, die seit den 1970er Jahren die Wiederbelebung der klassischen iranischen Musik in Angriff nehmen, dargestellt.

#### 4. Summary

The present research deals with the introduction of shellac records to Iran and their effect on the Iranian music. These are the basic questions: how did the recording industry develop in Iran? How did shellac records become the main audio medium in the 1920s and 1930s and what changes did they make in the Iranian music atmosphere? Answering these questions is not possible without reviewing the cultural and political situation in Iran in the Pahlavi I era (1925–1941). The Iranian cultural policy went through fundamental change when Pahlavi I came to power. Modernization and nationalism were among the major pillars of this new policy. These two concepts were very effective in development of the medium of record in the Iranian society as well as the content of the records. The gramophone record was consistent with the modernization policy on the one hand because it was a symbol of the western lifestyle. On the other hand, it was a tool in the government's hand which worked for transfer of the government's intended ideas about the Iranian national identity. In this atmosphere, new musical genres such as tango came to Iran through shellac records and after a while, these genres have been acquired locally, insofar as they have been produced by Iranian musicians. The other aspects studied in this work are the changes that came about in the musical life of social groups and the procedure of reception of shellac records in the Iranian society. Presence of female singers is noticeable in the production of shellac records. This widespread presence is due to the modernization policy. Changing the women's social life and promoting the western lifestyle among them was one of the most important aspects of modernization in the Pahlavi I era which opened the way for women's extensive participation in the recording industry. Extensive presence of religious minorities in the recordings can be studied within the framework of the same modernization policy. Based on the modernization approach, a secular view dominated the Iranian political atmosphere. This resulted in further social freedom for religious minorities as compared to the past. The small participation of ethnic minorities in the recordings must be considered as one of the results of the nationalistic view of Pahlavi I. This view did not officially recognize ethnic diversity in the Iranian society. Reception of shellac records in the Iranian society is studied in two periods. In Pahlavi I era, reception of shellac records is assessed at a social level by studying the press in this period. This is followed by reception of shellac records from 1960s onwards when these records were no more produced. Here, reception of shellac records is studied among those musicians who have claimed to revive the Iranian Classical music since 1970s to this day.

In der Reihe «Center for World Music – Studies in Music» erschien bisher folgender Band:

**Band 1**

Lisa Gaupp: Die exotisierte Stadt. Kulturpolitik und Musikvermittlung im post-migrantischen Prozess

*Hildesheim: Universitätsverlag Hildesheim; Hildesheim, Zürich, New York: Georg Olms Verlag, 2016. – 458 S.*

*ISBN 978-3-487-15423-7*

Unter der Herrschaft von Pahlavi I (1925–1941) fand im Iran ein bedeutender kultureller Umbruch statt, begleitet von Modernisierungs- und nationalistischen Strömungen. In dieser Zeit etablierte sich die Schellackplatte nicht nur als ein Zeichen für westlichen Lebensstil, sondern sie war auch ein geeignetes Mittel in der Hand des iranischen Regimes, seine Ansichten von Modernität und iranischer Nationalidentität zu propagieren.

Mit den Schellackschallplatten kamen neue Musikgattungen wie der Tango ins Land, die sich von iranischen MusikerInnen angeeignet und schließlich auch von diesen produziert wurden. Unter den MusikerInnen befanden sich nun auch Frauen und Mitglieder religiöser Minderheiten, nicht zuletzt weil sich die iranische Kulturszene unter Pahlavi I zunehmend säkularisierte.

Neben dieser ersten wichtigen Rezeptionsphase wird in einem zweiten Schritt der Stellenwert der Schellackschallplatten unter den MusikerInnen, die in den 1970er Jahren die Wiederbelebung der klassischen iranischen Musik in Angriff nahmen, ausführlich in der vorliegenden Studie vorgestellt.